

University of New Brunswick
in Saint John



Ward Chipman Library

PQ

2613

I65Z73

1968

WITHDRAWN

- ☐ DESELECTED
- ☐ LOST
- ☐ DAMAGED
- ☐ MISSING (INV.)
- ☐ OTHER _____

PQ2613.I65Z73 1968

Precieux Giraudoux.
UNIVERSITY OF NEW BRUNSWICK LIBRARIES



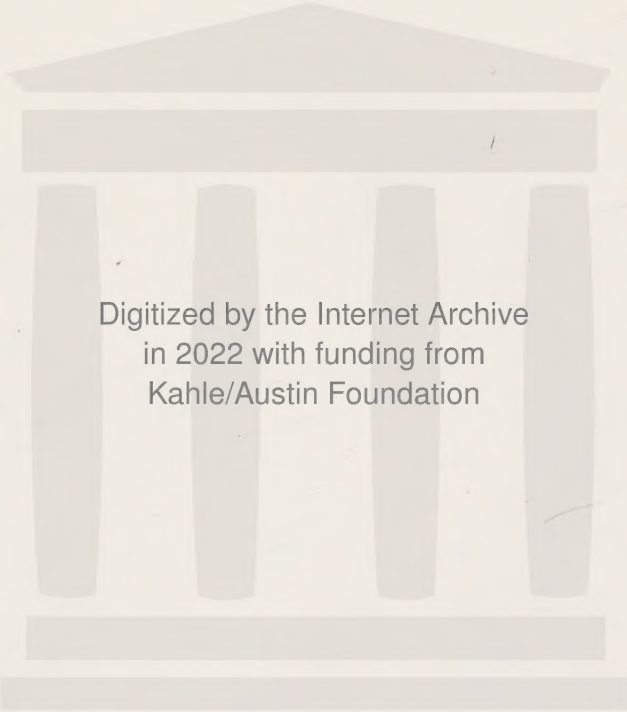
3 9960 00051220 2



Please return or renew by
latest date below

~~OCT. 25. 1983~~ CP





Digitized by the Internet Archive
in 2022 with funding from
Kahle/Austin Foundation

RODE-EDMONDE MAGNI

JE NE BASTIS QVI

CE SONT HOMMES

PIERRES VIVES

RÉCIEUX GIRAUDOUX



SEUIL

**PRÉCIEUX
GIRAUDOUX**

DU MÊME AUTEUR

LES SANDALES D'EMPÉDOCLE

Éditions du Seuil

Éditions de la Baconnière

Collection « Être et Pensée »

L'ÂGE DU ROMAN AMÉRICAIN

Prix Sainte-Beuve, 1949

Éditions du Seuil

Collection « Pierres Vives »

HISTOIRE DU ROMAN FRANÇAIS DEPUIS 1918

Éditions du Seuil

Collection « Pierres Vives »

LETTRE SUR LE POUVOIR D'ÉCRIRE

Éditions Pierre Seghers

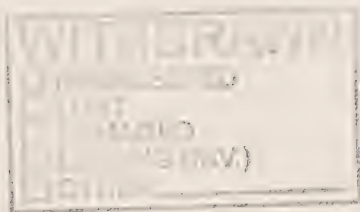
RIMBAUD

Éditions Pierre Seghers

Collection « Poètes d'aujourd'hui »

CLAUDE-EDMONDE MAGNY

PRÉCIEUX GIRAUDOUX



ÉDITIONS DU SEUIL

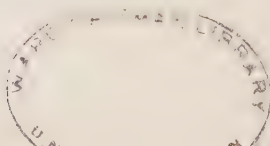
27, rue Jacob, Paris - VI^e

1968
IL A ÉTÉ TIRÉ

DE CET OUVRAGE 15 EXEMPLAIRES
SUR VERGÉ FILIGRANÉ DES PAPETERIES D'ARCHES
NUMÉROTÉS DE 1 A 15 DONT 3 HORS
COMMERCE ET 120 EXEMPLAIRES
SUR VÉLIN FILIGRANÉ
DES PAPETERIES DE RIVES
NUMÉROTÉS DE 16 A 135,
CES DERNIERS RÉSERVÉS
AUX "LIBRAIRES ASSOCIÉS".

*Tous droits de reproduction, d'adaptation
et de traduction réservés pour tous les pays.*

© 1945 by Éditions du Seuil.



A PIERRE,
LE PLUS PRÉCIEUX
DES PRÉCIEUX.

I

LE jour où j'appris que Giraudoux était mort, je n'oubliai pas tout de suite le roman que je venais d'achever. Docile, je me trouvais alors tout près d'accepter que suffît à la vie la conversion politique d'un jeune intellectuel, à la destinée humaine, maintenant fabriquée en série, un monde de machines-outils, de mouvements de foules en révolte et d'enfants anonymes à mal nourrir; que l'existence des êtres s'enfermât tout entière dans leurs gestes quotidiens, celle des villes entre les murs des usines et les fenêtres indéfiniment répétées des cités ouvrières. Tous les pots allaient être ébréchés, toutes les femmes auraient des varices et les pieds plats; le marxisme empêcherait de trouver belles les avenues, l'anticléricalisme de

regarder les églises, la bière médiocre d'apaiser notre soif, la fausse note du violon d'entendre Mozart. L'univers boitait de tous côtés : mon auteur avait réussi à peindre le monde tel qu'il est ; et la mort même du poète risquait de ne paraître plus qu'un événement physiologique et social, sur lequel se prononceraient aujourd'hui le médecin et demain l'historien de la littérature.

Mais l'heure du déjeuner approchait. La cuisine où j'entrai, présentait une inaltérable séquence de casseroles accrochées par rang de taille, d'un brillant sans défaut, et la série des plats en porcelaine à feu, garantis incassables, était au grand complet ; le sapin de la table était le plus pur après celui des cercueils pour les obsèques de troisième classe, l'aluminium de la boîte à lait sortait des usines de Belfahy, mon pays natal, les premières du monde ; la radio des voisins m'offrait une exécution impeccable, malgré la distance, du *Concerto pour Basson* retransmis de Salzbourg ; l'ersatz de café contenait exactement les dix pour cent de grains assignés par les lois sur le rationnement et le soleil, que je voyais de ma fenêtre — il était midi juste — surmontait très précisément la tour gauche de Notre-Dame. Dans la rue, jamais les jeunes filles n'avaient tant ressemblé à Suzanne et à Isabelle,

P R Ê C I E U X G I R A U D O U X

jamais Rumpelmayer n'avait été peuplé de tant de Bellas aux chevilles parfaites; jamais les coqs n'avaient chanté avec autant d'unisson à Bellac et à Ambérieu, à Belle-Isle-en-Terre et à Pin-les-Magny tous les matins, à 5 heures très précises, heure de l'Europe Centrale. Jamais Éva et Geneviève ne s'étaient coudoyées d'aussi près rue du Faubourg-Saint-Honoré et jamais la Résidence de Munich n'avait été reliée par un fil aussi direct au métro Vavin et aux terrasses de *la Rotonde*. Les grêles de printemps, pour être sûres de ne pas manquer au rendez-vous d'avril, s'y étaient prises deux mois à l'avance; bref, toute chose était exactement ce qu'elle devait être, et même un peu plus, pour ne pas être prise de court. La création surabondait de perfection.

Après quelques mois, l'enchantement dure encore. Giraudoux a disparu, mais aucun de ses lecteurs n'y croit, nul spectateur de ses tragédies ne s'en aperçoit. Lui qui se plaignait de ne pouvoir pasticher que dans les huit jours qui suivaient leur mort les écrivains qu'il aimait, illusionniste plus parfait que Proust ou Moréas, il est mort juste au moment où nous n'avions plus besoin de lui pour voir avec ses yeux. Le magicien peut emporter dans la tombe ses lunettes

d'écaille puisque leur mirage est devenu vérité. Il ne s'est pas contenté de nous léguer le don de transformer les choses à sa manière; c'est le monde réel qu'il a laissé si bien peuplé d'antithèses et de superlatifs, voire de jeux de mots, si bien détaché de la parole créatrice qu'il n'a même plus besoin du langage pour manifester en esprit et en vérité la présence éternelle de l'écrivain. Bien avant les revues littéraires, les giboulées d'avril (ou de février), les jeunes femmes habillées par Vionnet, et les séries de casseroles d'aluminium se sont concertées pour composer, par leur seule existence, un hommage à Giraudoux éclatant et muet, un numéro spécial de la Création, distribué sans supplément à tous les abonnés.

J'ouvris quelques livres, et le sortilège continu. Non seulement les êtres concrets faisaient cortège à Giraudoux, mais les littérateurs eux-mêmes s'en mêlaient. Jusque dans les œuvres les plus inattendues ou les plus prévisibles, *Thomas l'Obscur* ou la *Madone des Sleepings*, *Champions du Monde* ou *Jérôme 60° Latitude Nord*, se levaient des images, des cadences, des métaphores de sa prose. Je croyais lire *Jérôme Bardini* :

P R É C I E U X G I R A U D O U X

Il ne connaissait plus personne. Chaque fois qu'il avait porté un objet au mont de Piété, c'était comme s'il avait, du même coup, mis en gage une amitié, une relation. Le jour de la montre, son ami Michel était parti pour se fixer au Maroc ; le jour de la miniature de l'aïeule, il avait appris la mort d'un excellent camarade de régiment, et la vente des œuvres complètes de Marmontel, conservées dans la famille depuis trois générations, avait marqué le début de la haine de son concierge...

mais c'était dans Christian Mégret, dont j'avais ouvert par erreur *Les Fausses Compagnies*. Ou bien M. Blanchot décrivait son héroïne :

La seule femme qui ne fût pas coquette, elle ne cessait pas d'être attentive à son image, égarant tous les autres par ce geste qui l'éclairait. Quelquefois, elle se fardait. Elle mettait du rouge contre la tristesse, du fard doré sur les paupières contre la timidité, des faux cils contre l'impudence, et elle présentait sur le visage le plus factice et le plus trompeur l'image même de la sérénité et de la vertu...

et cette Anne me semblait soudain une sœur cadette d'Églantine ou de Suzanne, ayant en tous cas reçu d'elles, et non de tel institut de

la place Vendôme, ses leçons de maquillage. Si je prenais le dernier Paul Morand, la ressemblance devenait hallucinante : son *Homme Pressé* rêvait comme l'eût pu faire un Zelten moins fantaisiste et qui aurait découvert, après un an d'exil en Amérique, le culte moderne de l'efficiencie :

Souvent, en s'endormant, l'homme pressé pensait à une maison modèle, à une maison d'où l'on sortirait par des descentes aussi rapides que des pistes de luge, où l'ascenseur monterait en automobile jusqu'au salon : une maison où l'on enverrait directement les paquets et les lettres de la fenêtre dans la rue par des toboggans en spirale, comme dans les grands magasins, comme dans les salles à manger de Louis II de Bavière, la table sortirait toute servie du sous-sol par une trappe ; où les vêtements, s'abattant par un système de poulies, vous habilleraient d'un seul coup ; où les visiteurs, déclenchés par une horloge, arriveraient à l'heure dite dans des fauteuils tirés par des trolleys et repartiraient sur rails dès que les mots essentiels auraient été prononcés, laissant les conversations enregistrées sur des murs de paraffine.

A la description de l'étrange division du travail établie entre les trois demoiselles de Boisrosé,

P R É C I E U X G I R A U D O U X

je pensais m'être égarée chez les Fontranges :

Le règlement veut que Fromentine prenne, au nom de Boisrosé, contact avec la nature, les sports, les fleurs, les fruits, les bouquets et les sécateurs. Sans doute parce qu'elle est la moins naturelle du lot...

Enfin, un très jeune garçon de mes amis m'apporta un manuscrit qui semblait un fragment demeuré inédit de Bella : pensionnaire depuis un an à Sainte-Croix de Neuilly, et élevé jusque-là en Orénoque par une grand'mère espagnole, il eut ignoré jusqu'au nom de Giraudoux, s'il ne l'avait pris, sur la foi des journaux, pour un diplomate de carrière. Je ne pouvais même plus espérer qu'il s'agît d'un pastiche délibéré, ni même inconscient. C'était la Littérature elle-même, en son incarnation du xx^e siècle, la Préciosité, qui venait tout entière se grouper autour de Giraudoux et faire à son œuvre le cortège psychopompe qui allait l'accompagner vers les Champs-Élysées — de Zeus, non du baron Haussmann. La préciosité de Giraudoux ne pouvait plus m'apparaître comme un maniérisme de style, ni comme une façon un peu particulière de percevoir les choses ; elle ne lui appartenait même plus en propre. Elle cessait

d'être une tendance littéraire, pour devenir un phénomène social, un trait de toute une époque; peut-être même était-elle une fonction permanente de la conscience humaine : il y avait l'asianisme des Alexandrins, le gongorisme des Elisabethains, et le phénomène se reproduisait périodiquement, tel le quotient toujours récurrent d'une division inexacte.

Aussi, n'étant pas sûre que l'enchantement dût se poursuivre longtemps si spontané, craignant que le monde ne se reprît à boiter, j'eus envie d'arracher à tous les précieux, et singulièrement à l'archi-magicien Giraudoux, leur maître à tous, le « sourcier de l'Éden » comme lui-même voulait bien qu'on l'appelât, ce secret pour transformer le monde, ce secret qui parfois courait les rues tout seul et parfois se refusait à nous — ou à l'écrivain — avec une telle obstination. Je décidai d'analyser sa réthorique.

II

A RRIVAIIS-JE trop tard ? Avec la diabolique pénétration qu'on a pour définir son opposé absolu, l'instinct assuré du SpheX des légendes entomologiques pour trouver le centre vital du grillon son ennemi, Sartre nous a révélé l'un des secrets de Giraudoux. Le trait essentiel de son univers, c'est d'être un monde de « formes substantielles », ou, comme Sartre le dit peu après avec plus d'exactitude, un monde d'Idées platoniciennes. Que l'on songe à *Suzanne et le Pacifique*, cette « hyperbole » au sens mallarméen, cet archétype des romans de Giraudoux. Chacune des amies de Suzanne incarne à sa façon, plus purement que ne l'a jamais fait une jeune fille réelle, une particularité humaine, une forme d'existence métaphysique. Victoria, née

le même jour que Suzanne, est capable de ces exploits fabuleux apanage exclusif de *la Quête des Sept Champions* et des sagas scandinaves : entendre pousser l'herbe, comprendre le langage des fourmis ou des merles. Non seulement elle a les sens les plus perçants qui se puissent imaginer (« *La nuit, elle reconnaissait le village d'un paysan à son pas, qu'elle trouvait différent selon la commune* ») mais sur elle, ou près d'elle, chaque objet devient parfaitement lui-même et perd la fonction qui lui est propre ; ainsi :

Ses sourcils étaient forts et empêchaient bien, quand il pleuvait, l'eau de rouler de son front dans ses yeux ; ils se rejoignaient : le nez aussi était abrité ; ses cils protégeaient bien ses yeux de la poussière, et s'emboîtaient comme un démêloir, au cas où un brin de paille y serait pris ; ses cheveux étaient longs, de façon à la vêtir, et châtain doré, de façon, une fois vêtue, à la rendre invisible...

Par elle, toute chose redevient à la mesure de l'homme et faite pour lui :

Il eût suffi de bien peu d'êtres avec des sens aussi perçants pour que la France fût exactement peuplée et que rien, du travail même des roitelets

ou des taupes, n'y fût sous un contrôle humain.

Quant à Juliette Lartigue, elle est l'Idée platonicienne de l'union — ou plutôt de la désunion — de l'âme et du corps : chacune de ses phrases est double et contradictoire, comprenant deux parties : l'une commence par le mot « Physiquement... », l'autre par « Moralement », et la seconde contredit la première.

Physiquement, il est très mal, disait-elle. Moralement, il est parfait. Sensuellement, elle est sérieuse. Moralement, elle est légère.

Elle-même est double et ses amies l'appellent « *par son prénom ou par son nom de famille, selon qu'il s'agissait de Juliette physique ou de sa contraire éthérée.* »

Sa main gauche est toujours froide, sa main droite toujours brûlante. La troisième, Marie-Sévère, qui est maintenant morte, était l'archétype de ce qui va finir : « *Chacun de ses désirs était pour nous son dernier désir* » et d'elle aussi chaque phrase semble n'être dite que pour nier la précédente :

Tu ne meurs pas, Marie-Sévère !

— Non, je ne meurs pas... Je meurs.

Telles sont les créatures qui peuplent cet univers où, de Suzanne à Isabelle, les jeunes filles éplorées sont consolées par le Contrôleur des Poids et Mesures, celui qui rend toute chose à son exacte fonction, à sa signification humaine.

Sartre emprunte à *Choix des Élués* des textes aussi significatifs : Pierre à un moment « *se recule pour ne plus voir que l'archétype d'Edmée* », celle-ci est elle-même la plus mère, la plus épouse de toutes les épouses et de toutes les mères — (déjà dans *Amphitryon*, Alcmène était l'Épouse-en-soi); il n'est pas jusqu'au cornichon que va choisir Edmée dans un bocal qui ne soit le cornichon-type :

Elle alla chercher un cornichon. Bien qu'on ne choisisse pas les cornichons, elle lui obéit, elle prit celui qui, par son architecture, sa sculpture, ses reliefs, revendiquait le titre de cornichon du chef de famille.

Ouvrons au hasard n'importe quel roman de Giraudoux et nous verrons se lever cent passages analogues :

A dix-neuf ans, Jacques partit pour Paris. Jamais créature ne s'embarqua aussi intacte pour une capitale. Pas un ongle blanc, pas un durillon, pas un souffle au cœur...

Fontranges ne peut pas, dans un bar, rencontrer une femme légère, sans qu'elle ne soit celle à qui, lorsqu'elle était jeune fille « *tous les libérés, tous les évadés aussi venaient dire leur première parole de liberté.* »

Il faudra de même que Bella, la Parisienne, soit née aux sources mêmes de la Seine, pour que le fleuve l'ait « *prise à sa plus haute pente, là où l'on flotte le bois, et débarquée doucement aux environs du Palais-Bourbon.* »

Tout, dans le monde de Giraudoux, est d'emblée au superlatif, comme il sied dans un univers où il n'y a ni causalité efficiente ni devenir temporel, où le seul changement imaginable est la réalisation, chaque jour un peu plus parfaite par chaque chose, de son essence. Semblablement les personnages que créent les autres précieux seront, d'emblée, parfaitement eux-mêmes; les événements qui leur surviendront auront avec eux quelque mystérieuse convenance.

Dans le texte de M. Mégret que nous avons cité au début, le héros perd simultanément l'un de ses amis et l'une de ses possessions les plus chères. Chez M. Blanchot, Anne est « *la seule femme qui ne fût pas coquette* »; son sourire est le premier qu'elle s'adresse et, grâce à lui, son visage devient parfaitement lui-même :

Elle sourit, n'ayant encore jamais souri à elle-même, elle sourit et fut émerveillée de voir que tous ses traits la préparaient pour ce sourire... Tous ses sentiments déposaient leur lie, et sur une partie du visage seulement restait un peu de grossièreté. Elle sourit encore. Elle repassait sur le tranchant de son sourire chacun de ses traits, affinant le nez, chassant l'ombre des sourcils trop épais, faisant descendre de toutes les parties déshéritées d'elle-même une étincelle de joie.

La description du personnage n'est ici que l'incarnation dans chacun de ses traits, la graduelle descente dans le monde sensible, de son essence immatérielle. La misère même de l'obscur Thomas sera archétypique et, par suite, décrite en termes précieux :

A chaque plongée, lui-même se sentait disparaître dans des ténèbres où il s'ensevelissait et il voyait les autres hommes tomber à leur tour dans un autre néant qui les éloignait plus de lui que s'ils eussent continué à vivre. Chaque homme qu'il croisait mourait. Chaque homme, si Thomas détournait les yeux, mourait avec lui d'une mort que rien n'annonçait. Il les regardait, et déjà, il les voyait perdre sous son regard toute ressemblance, sans même ce sursis d'identité qui est laissé aux cadavres.

Ici apparaissent les deux traits du style de Giraudoux : l'universalité dans les affirmations, une universalité *singulière*, s'exprimant par *chaque* et non par *tous* — et le renchérissement, le superlativisme (« *sans même ce sursis d'identité qui est laissé aux cadavres* »), nécessaire si on ne veut laisser aucune échappatoire, aucun trou par où la contingence pourrait s'introduire et menacer la perfection des choses, les empêcher d'arriver à réaliser pleinement leur essence.

Universalité et superlativisme s'unissent fréquemment chez Giraudoux, comme dans ce passage de *Siegfried*, où le narrateur arrive à Munich dans la soirée :

Il était 9 heures... Seuls étaient encore brillants, aux environs des théâtres, les magasins d'opticiens et de jumelles... Tous les télescopes, les loupes, les blocs de cristal de roche, le cerveau de Hegel avec un drapeau par circonvolution (carte immuable, celle-là, de l'Allemagne), s'offraient sans concurrence au promeneur...

Parfois, à ces deux procédés s'en ajoute un troisième, le contraste ; ainsi dans les deux « mouvements » (au sens où on parle des mouvements d'une symphonie) symétriques qui terminent *Siegfried*, où se trouvent représentées

toutes les figures de style les plus significatives métaphysiquement de Giraudoux :

Il était minuit. Tous les Français dormaient. Y compris, dans les dortoirs de la Légion d'honneur, les quatre élèves romantiques... Les trois cent mille concierges dormaient, mais avec des sursauts, consciences des maisons. Y compris le Loing dont on avait clos les écluses. Y compris, dans de grands cimetières inclinés à la lune, Pasteur, Debussy, Rodin... Tout dormait... hormis moi, qui regardait Forestier endormi...

et, quelques pages plus loin, la réponse :

Tous étaient maintenant éveillés en France... Tous étaient éveillés, à Valençay, à Buzançais, et dans les pays des fromages, Roquefort et Levroux, déjà on les mangeait tout jeunes en buvant du vin blanc. Tous ouvraient les yeux, y compris les six cent mille candidats aux Palmes académiques, à la Médaille des Épidémies. Y compris les tireurs à l'arc de l'Oise, devant l'épouse en papillottes et sans prétendant, qui bandent l'arc d'acajou. Y compris les Indifférents du Pont-sur-Yonne, tous déjà penchés sur l'Yonne avec leurs lignes et qui arrachent à l'eau dorée des gardons comme des ganglions. Y compris Monet, Bergson, Foch...

P R É C I E U X G I R A U D O U X

Tout le monde est éveillé, y compris ceux que l'on attendait le moins, y compris Pasteur, Renan, Debussy... Personne ne dort plus en France. Hormis Forestier, près de moi.

Dans ce dernier texte, comme d'ailleurs dans l'arrivée à Munich du pseudo-Chapdelaine, il est remarquable que Giraudoux commence par une date précise : « *Il était 9 heures...* », « *Il était minuit...* » Il ne faut pas se laisser abuser par les apparences : ce repérage dans la durée, si fréquent dans son œuvre, n'est chronologique que par accident ; il n'a rien d'essentiellement temporel. L'indication de date est là simplement pour souligner le caractère pleinement actuel du moment décrit, et c'est pourquoi il est toujours exactement minuit, ou 9 heures précises, dans le monde de Giraudoux, jamais 10 heures 55 ou 22 heures 3. De même, les exceptions sur lesquelles s'achèvent si souvent les dénombrements universels auxquels il procède ne sont pas, comme l'a cru Sartre, une « gaminerie », une irrévérence à l'égard de l'ordre établi, destinée à en faire mieux ressortir le caractère rigoureux, mais un cas particulier du superlativisme. Philippe Dubardeau, muni de son coupe-file de presse, attend Bella devant le Palais-Bourbon :

Des agents voulurent me chasser. Je leur

montrai cette carte de circulation qui m'avait permis d'arriver jusqu'aux incendies, aux inondations, au cœur des scandales, de voir les ruines fraîches, les cadavres frais. Elle me permettait aujourd'hui de voir Bella, de voir Bella à sa première sortie, avec son premier fard. J'attendais la seule femme qui vécût dans ce palais.

Cette dernière phrase n'est pas une espièglerie, elle n'énonce pas un fait contingent, mais une propriété indissolublement liée à l'essence de Bella, sinon à celle du Palais-Bourbon. Et ce qu'on pourrait appeler l'« édénisme » de Giraudoux, le goût des aurores (Bella et Philippe ont leurs rendez-vous à l'aube, Églantine est au matin dans la chambre de Fontranges endormi, puis Fontranges dans celle de la jeune fille), le goût des virginités métaphysiques, des premiers commencements, bref, la nostalgie du premier jour de la Création, du premier matin du monde (« voir Bella à sa première sortie, avec son premier fard »), ressortit de même à cette passion du superlatif : il est simplement la forme chronologique du besoin d'absolu. Dans le monde de Giraudoux, chaque chose est d'emblée elle-même ; elle ne peut que déchoir en durant ; mieux vaut donc la saisir en son aurore, posséder le jour d'été au matin, la féminité sous les espèces

de la jeune fille. Ainsi il ne demeure pas de place en cet univers pour une virtualité quelconque. Toutes les puissances y passent intégralement à l'acte et même ce que nous appelons puissance n'existe pas. Giraudoux n'a jamais employé, dit-on, un seul imparfait du subjonctif : sans doute cette étrange aversion pour un temps chéri des instituteurs laïques est-elle dûe à ce qu'il est le temps de l'irréel, le temps des possibles qui n'ont pas été appelés à l'être, celui des limbes, en quelque sorte. Dans l'univers où nous introduit le poète, toute puissance s'actualise, chaque objet est pleinement ce qu'il peut être, tout est souverainement réel. Il n'y a pas de place pour la modalité du possible ni par suite pour le temps, qui en est l'expression grammaticale la plus ordinaire.

Le superlativisme est beaucoup plus essentiel à la préciosité que le goût des dénombrements généraux qui en est seulement une conséquence. Déjà nous avons noté chez M. Blanchot la singularité des affirmations universelles, qu'il faut entendre en compréhension et non pas en extension. De même, chez Giraudoux, nous n'avons jamais affaire à des recensements numériques, mais bien à des énumérations qualitatives. Si les quatre élèves romantiques de la Légion d'honneur, le Loing, le million de mères que la guerre a privées

de fils, si Debussy et Rodin sont inclus dans la liste des Français qui dorment, c'est en vertu de l'essence particulière à chacun de ces êtres ou catégories d'êtres, et non par la grâce d'un décret abstraitement général dont le créateur serait incapable de fournir le détail justificatif. Ainsi s'expliquent les exceptions apparentes, les réserves, dont la présence serait scandaleuse, dans un univers où il n'y aurait d'autre régularité que celle attestée par les inductions totalisantes; parfaitement légitimes au contraire là où c'est la structure individuelle de chaque être qui détermine son inclusion dans une classe. Si les trois cent mille concierges dorment « *mais avec des sursauts* », ces sursauts ne constituent nullement une infraction à la légalité universelle, un accroc à l'ordre des choses; ils font au contraire partie de leur essence de concierges, de leur fonction de « *consciences des maisons* ». Comme la présence de Bella au Palais-Bourbon, ils renforcent l'universalité de l'affirmation qu'ils avaient d'abord semblé démentir, parce que cette universalité n'est jamais obtenue par une énumération brute.

C'est pourquoi le monde de Giraudoux est beaucoup plus platonicien qu'aristotélicien. Il suffit pour s'en convaincre de comparer les universelles de Giraudoux à celles d'un autre auteur, qui use d'un procédé en apparence

analogue, Radiguet par exemple. Nous trouvons chez celui-ci des universelles véritablement aristotéliennes, apparemment issues d'inductions totalisantes, d'observations empiriques, à partir desquelles c'est au moyen de très orthodoxes syllogismes que l'auteur redescend vers le personnage concret qu'il veut expliquer. Témoin ce passage du *Bal du Comte d'Orgel*, où ne manque même pas le « Or » traditionnel, et qui n'eût pas déparé l'*Organon* :

Nous sommes attirés par qui nous flatte, de quelque façon que ce soit. Or François admirait le comte... En retour, Orgel éprouvait, sans le savoir, pour François un peu de cette reconnaissance que l'on éprouve envers qui nous porte envie.

Ou encore :

Mme de Séryeuse était gênée. Elle l'était comme les personnes que l'on n'a pas habituées à certaines prévenances. Change-t-on, ils se demandent ce que cela signifie.

On trouve ici l'aristotélisme véritable qui est celui, traditionnel, des moralistes français de La Rochefoucauld à Vauvenargues et qui fait la faiblesse de la plupart de leurs *Maximes* : on ne

peut se défendre, en les lisant, de l'impression que le contraire pourrait bien être aussi vrai. Leur seul tort est de se présenter comme des généralisations fondées sur l'expérience. Pour défendre La Rochefoucauld du reproche d'arbitraire qui lui est si souvent adressé, Jacques de Lacretelle a montré fort ingénieusement que derrière chacune des *Maximes* on pouvait lire une petite scène romanesque qu'elle condense et suggère en quelques mots. Mais précisément l'erreur du moraliste est dans cette trop modeste et faussement scientifique présentation : il lui manque, comme à Radiguet, l'audace qui caractérise un romancier comme Balzac ou Giraudoux et qui lui aurait fait affirmer des universelles ne prétendant plus résumer une « expérience » toujours contestable et individuelle, mais exprimant des essences posées telles quelles par le démiurge écrivain. Cette dernière attitude est celle d'un platonisme.

Sartre ne croit pas au platonisme de Giraudoux parce que pour lui les formes de Platon sont transcendantes par rapport au monde où nous vivons, séparées du sensible ; celles de Giraudoux, au contraire incarnées, imprimées dans les choses et inséparables d'elles. Nous ne pouvons exposer ici une interprétation immanentiste de la théorie des Idées, qui a d'ailleurs été tentée à plusieurs

reprises. Rappelons simplement que sur le point décisif où Aristote s'est séparé du platonisme, en en faussant d'ailleurs l'esprit, Giraudoux est du côté de Platon, et non de celui du disciple infidèle. Les « formes substantielles » d'Aristote et des Scolastiques sont des Universaux abstraits, obtenus par simple généralisation, c'est-à-dire au fond des concepts humains auxquels on a attribué, gratuitement et bien souvent à tort, une valeur objective et une réalité ontologique. Les archétypes de Giraudoux sont au contraire, comme les Idées platoniciennes, des essences singulières, dont chacune est douée d'une structure individuelle et qui constituent les principaux types d'organisation du réel. Leur valeur explicative est par suite très différente de la généralité vague du concept abstrait, d'origine presque toujours sociale. Pas plus que celles de Giraudoux, les Formes de Platon ne correspondent nécessairement aux mots du langage : ce qui rend chaud un corps, nous dit le *Phédon*, ce n'est pas la chaleur — c'est-à-dire l'universel abstrait, simple hypostase de la qualité qu'il s'agit d'expliquer — mais le Feu, c'est-à-dire la structure caractéristique que prend le corps à ce moment. Platon et Giraudoux sont également éloignés d'un réalisme du langage : comment désigner avec des mots de notre vocabulaire l'essence de

Suzanne, celle d'Églantine, celle de Siegfried, autrement que par une approximation et une schématisation grossières ? Ainsi se trouve écarté de Giraudoux — et de tous les précieux — le reproche que lui adresse Sartre : nous offrir, aux lieux et places du monde réel, un monde fabriqué par l'homme à son image, où il se plaît parce qu'il retrouve partout les enfantines notions forgées par son cerveau d'homme. On comprend alors l'orgueil des poètes « baroques » du xvii^e siècle pour qui la préciosité a été un moyen d'atteindre l'essence secrète, inhumaine des choses.

III

LE procédé technique le plus révélateur dont se serve le précieux moderne est l'antithèse, transposition exacte des « alliances de mots » chères à Voiture et à Benserade. Parfois, enfermées dans une seule phrase¹, analogue à « l'obscur clarté » de Corneille ou à « La plus humble des fleurs sera la plus superbe » de Desmarets, ces violentes oppositions s'éploient volontiers chez Giraudoux en paragraphes, en pages, en livres entiers : *Siegfried* se construit uniquement sur l'opposition de la France et de l'Allemagne, comme *Bella* sur celle des Rebendart et des Dubardeau. Le premier effet de l'antithèse est de rendre plus manifeste

1. Celle-ci, par exemple : « Il (Fontranges) toucha et regarda le visage doux du cruel Jacques pour la vie ». *Bella*, p. 114.

l'essence d'un objet par l'opposition avec ce qui n'est pas lui, d'en aviver les caractères par le contraste. Les familles ennemies des Rebendart et des Dubardeau ne pourraient être aussi purement ce qu'elles sont si chacune, perpétuellement affrontée à l'autre, n'était ainsi renvoyée par l'antithèse à son essence la plus secrète. Dans *l'Homme Pressé*, c'est lorsqu'il pénètre dans la famille de Boisrosé, lorsqu'il a épousé Hermine la somnolente que Pierre Niox découvre le plus clairement son caractère. C'est en soignant les filles-mères ou les miséreux qu'Anne, chez M. Blanchot, manifeste le mieux sa pureté, le luxe de sa nature intacte; son absence de coquetterie ressort d'autant plus qu'elle ne cesse de se regarder dans la glace, geste qui l'éclaire sur elle-même dans la mesure exacte où il trompe les autres; par opposition avec l'obscurité de Thomas, sa luminosité devient plus éclatante.

De même, Giraudoux nous montre Siegfried s'habillant : son essence profonde, authentique, celle de Jacques Forestier, se recouvre peu à peu de vêtements d'emprunt, fournis par l'Allemagne; mais elle n'en ressort que mieux, avivée par le contraste :

Presque identique en pyjama à Forestier, il disparaissait à chaque instant de sa fenêtre, et de

chacun de ces plongeurs en Allemagne rapportait un vêtement qui le déguisait un peu plus. Lui, qui ne portait que du linge blanc, s'enveloppa d'un tricot mauve, d'un caleçon rose, de genouillères vert véronèse... Lui, pour qui jadis les deux questions irritantes, à de moindres degrés, étaient celle de la Rive gauche du Rhin et celle des bretelles, il consolida son matelassage d'épingles de nourrice, de chaînettes-soutiens, relia ses boutons de plastron par un fil de faux-argent qu'il agrafa à une chaîne centrale.

Siegfried semble d'autant plus français que ses sous-vêtements sont plus germaniques, exactement comme des yeux bleus s'avivent et se foncent au voisinage d'une blouse rouge.

Mais au-delà de cet usage purement esthétique, qui est de rendre plus fraîches les couleurs du dessin, l'antithèse possède une fonction métaphysique qui la rend indispensable au précieux : elle nous introduit dans un monde où il n'y a plus de grisaille, plus rien que du noir et du blanc à l'état pur ; plus rien même des sept couleurs du spectre, mais seulement des jeux d'ombre et de lumière ; un monde d'où ont disparu tous les intermédiaires, tous les mixtes. Ainsi, Bellita est une blonde aux yeux noirs, avec une vivacité de brune ; on nous la montrera endormie pour

que le sommeil lui restitue un type pur, que viendront aviver le souvenir de sa non-blondéur et le fait que ce soit la nuit précisément qu'elle apparaisse plus diurne que jamais. De même chez les Fontranges cruauté et tendresse alterneront de génération en génération sans jamais coexister dans un même être. L'antithèse est l'analyse chimique grâce à laquelle le précieux réussit à séparer effectivement les uns des autres les corps simples qui forment le monde, essences indestructibles que la réalité nous montre d'ordinaire mêlées, réciproquement souillées. La France et l'Allemagne, la cruauté et la douceur, les avocats et les diplomates deviennent des substances aussi pures, aussi irréelles, des entités aussi abstraites que le tungstène ou le polonium. L'alchimiste Giraudoux, digne héritier de ses oncles Dubardeau, apparaît comme le Lavoisier du roman. Aussi le précieux excelle-t-il dans la peinture des jeunes filles — Anne, chez M. Blanchot, en est une preuve — c'est-à-dire des êtres intacts dont l'essence n'a pas encore été altérée par le péché d'exister : Suzanne, Isabelle, Églantine, et non pas Edmée ou Maléna, sont les plus « ressemblants » des êtres que représente Giraudoux, tout comme le platine ou l'argent sont les êtres chimiques dont l'expérience risque le plus de nous avoir donné une idée approximative.

Et le banquier Moïse prononcera dans *Bella* un éloge du parallèle, cette forme littéraire classique de l'antithèse, indispensable dans les affaires :

Vous ne sauriez croire, autant la prosopopée est inutile pour le commerce, les finances, et même pour le raffinement de la culture, combien le parallèle, en usant également l'âme et le jugement des deux côtés, arrive à rendre sensibles ces deux appareils.

C'est que, en dénudant la structure profonde des choses, masquée par la complication du réel, il parvient à nous les restituer dans leur pureté primitive.

IV

S ARTRE s'étonne, à la fin de son étude sur Giraudoux, qu'ait pu à ce point nous séduire par son air de nouveauté un univers romanesque qui prend le contrepied exact de l'évolution philosophique et scientifique depuis quatre cents ans; et, quoique pour lui nous soyons tous, à nos heures, aristotéliens, que tous nous connaissions cette satisfaction que donne la chose qui comble exactement notre attente, la perception qui vient remplir jusque dans ses moindres détails le concept qui la préfigurait, il blâmerait volontiers Giraudoux de nous enchanter par le spectacle d'un univers à ce point différent de la réalité. Mais c'est là méconnaître les raisons profondes, à la fois métaphysiques et sociales, du charme esthétique de la préciosité.

La préciosité proteste contre l'impureté de l'existence; elle nous protège contre ses choses amorphes et veules, ses objets dont on dirait que nul n'ose être vraiment lui-même et qui tous se croient obligés de se déguiser sous les apparences de ce qui peut leur être le plus opposé. Elle nie le monde où les Rebendart feront semblant d'être humains et cultivés, où Pierre Niox ne sera que l'affolé banal qui a peur de manquer le dernier métro et où Blancmesnil-sur-Audinet, le premier village de France que retrouve le Siegfried de la pièce, aurait trouvé moyen de s'orner d'une réclame de *Leibniz Keks* et d'un douanier en vert-de-gris posté près du passage à niveau. Systématiquement, la préciosité construira son univers à elle, en contraste absolu avec le monde de l'existence, celui que Sartre fait paraître avec tant de ressemblance dans *la Nausée* et qu'il définit ailleurs comme « *cette pâte molle, parcourue d'ondulations qui ont leur cause et leur fin hors d'elle-même, ce monde sans avenir, où tout est rencontre, où le présent vient comme un voleur, où l'événement résiste par nature à la pensée et au langage, où les individus sont des accidents, des cailloux dans la pâte, pour lesquels l'esprit forge, après coup, des idées générales.* »

Il y a comme un péché originel de la création,

si bien décrit par Jacques Rivière dans une page de son essai *De la Foi*¹ ; chaque chose, en croissant, s'efforce, non pas même de persévérer dans son être, comme le croyait le trop optimiste Spinoza, mais d'atteindre à cet être qu'elle ne possède pas encore, qu'elle ne possédera jamais ; et chaque soir elle retombe découragée. Nous-mêmes, et avec nous nos sentiments, nous ne sommes que l'image déchue de ce que nous aurions pu être : notre amour, notre peur, notre désespoir ne réussissent pas à être pleins et purs ; toujours ils demeurent mêlés de leur contraire, soumis aux limitations et aux avatars d'une conscience particulière. Le précieux va tâcher de créer un univers où ils coïncideront enfin avec eux-mêmes ; il nous montrera le visage métaphysique de l'amour ou du désespoir tout comme, sur le théâtre, l'acteur arrive à nous montrer ce qu'est la Douleur-en-soi, la douleur qui est plus elle-même que chacune de nos médiocres et

1. "L'arbre qui pousse, c'est qu'il se rappelle, il remonte du plus profond de lui-même vers sa forme antique, il va l'atteindre. Mais non ! Ce n'est point là ces éclatantes fleurs qu'il rêvait ; elles tombent ; et, de nouveau, il reprend avec une morne obstination son même rêve, sa même obscure recherche... Tous nos sentiments ne sont que l'image d'eux-mêmes, ils viennent comme des flammes lécher, sans pouvoir s'y tenir, leur propre vérité, il y a toujours entre nous-même et notre âme une fine, une décourageante différence."

trop humaines souffrances. Et c'est pourquoi il y a souvent quelque chose d'un peu théâtral dans la préciosité, si même le précieux ne finit pas par écrire presque exclusivement pour le théâtre, comme il est arrivé à Giraudoux. Ses personnages semblent toujours un peu plus grands que nature : aussi finit-il par les choisir parmi les demi-dieux, les archétypes tout réalisés que lui fournissent la légende et le mythe.

On reproche souvent à la préciosité d'être un jeu : rien pourtant ne saurait être moins gratuit que l'aspiration qui lui donne naissance. Tout son effort cherche, à vrai dire, à supprimer toute trace de cette exigence initiale, et presque toujours elle y réussit trop bien. Il n'est pas difficile toutefois de déceler en Giraudoux, surtout dans les œuvres du début, ce désespoir secret devant l'irréremédiable imperfection de la création, et avec lui la volonté d'apporter au monde la rédemption, de mettre fin à « l'obscur recherche » dont parle Rivière et par laquelle même le cornichon s'efforce vers la perfection de son type, de rendre désormais inutile cette morne obstination des choses en faisant que, d'emblée, elles soient elles-mêmes, qu'elles nous offrent d'elles une image non plus blessée mais parfaite. Parfois, il est vrai, la préciosité devient une carapace, plaquée sur les choses, plutôt qu'un reflet qui

les transfigure, et elle semble alors gratuite, purement ornementale. Mais il arrive aussi que le visage du plus grand acteur ne soit plus qu'un masque, que dans son effort pour hausser à la hauteur d'eux-mêmes les sentiments qu'il exprime il ait dépassé le but : la sincérité de cet effort n'en demeure pas moins.

Le *conchetto*, en tant qu'il se distingue de la préciosité, peut même se définir par la disproportion de cet effort avec le but atteint : il est à la préciosité vraie ce qu'est la déclamation au jeu mesuré de l'acteur. Dans son élan pour rejoindre l'essence de la chose, le poète s'est laissé emporter trop loin : il la dépasse, elle est maintenant un peu trop elle-même pour ne pas sembler factice ; elle surabonde de perfections, mais ces perfections nous paraissent accidentelles, extérieures à elle. Ainsi, lorsque, chez M. Blanchot, Anne se regarde au miroir, elle le fait avec une extrême attention, elle « *la seule femme qui ne fût pas coquette..., égarant tous les autres par ce geste qui l'éclairait* ». On a reconnu, dans ce dernier membre de phrase, la structure du

Brûlé de plus de feux que je n'en allumai.

Il y a *conchetto*, plutôt que préciosité, parce que l'antithèse, d'essentielle est devenue accidentelle : c'est par hasard que le geste qui trompe les

autres se trouve en même temps éclairer Anne sur elle-même, la liaison entre l'erreur des uns et l'illumination de l'autre reposant simplement sur la totale absence de coquetterie de l'héroïne; cette liaison est donc contingente et non point nécessaire, et l'auteur aurait pu choisir un autre comportement non moins mensonger, mais qui ne se trouverait pas augmenter la connaissance qu'Anne a d'elle-même. De même, lorsque Bellita la blonde aux yeux noirs se trouve transformée par la nuit, qui clôt ses yeux et éteint la vivacité de sa voix et de ses gestes, en une blonde pure, et que Giraudoux conclut : « *Il ne restait, de cette brune, qu'une chevelure dorée, qu'une peau laiteuse, il restait le jour* » l'antithèse finale : la femme qui la nuit devient semblable au jour, est un *conchetto*, parce que le fait que ce soit la nuit précisément que se réalise cette transformation est contingent. A la limite, lorsque la contingence est à son comble, le *conchetto* tend vers le calembour, comme dans ce passage où Philippe Dubardeau, à un déjeuner au Jockey-Club, se trouve placé à côté de Bella, qui vient de rompre avec lui; pour l'imiter, il prend comme elle du café qui lui est interdit d'ordinaire, et Bella tressaille :

Nous sortions du domaine des aliments pour entrer dans le domaine des filtres.

P R É C I E U X G I R A U D O U X

La liaison purement homonymique entre café et breuvage magique, sur laquelle repose la phrase, est évidemment fortuite. Le

Brûlé de plus de feux que je n'en allumai

de Racine est à la limite exacte du *conchetto* et du calembour, suivant que l'on considère comme homonymique ou comme métaphorique le rapport entre l'incendie de Troie et celui qu'allumèrent dans le cœur de Pyrrhus les yeux d'Andromaque. Ici, l'analyse de la préciosité devrait se compléter d'une théorie de l'homonymie, véritable métaphysique du calembour et de la métaphore. Car, ce n'est pas sans doute pour Giraudoux ou pour M. Blanchot, mais seulement pour le lecteur que sont fortuites la mensongère coquetterie d'Anne, ou la nocturne luminosité de Bellita : l'essence de l'univers précieux est que, précisément, rien n'y arrive par hasard. Mais la préciosité, étant exagérée, fait écran entre l'auteur et la conscience du lecteur. Comment espérer que nous sympathisions avec une douleur, celle de Pyrrhus, celle de Philippe séparé de Bella, qui s'est si bien purifiée qu'elle finit par sourire ? Tel la chatte des contes de fées qu'il faut écorcher vive pour la retransformer en femme, le précieux exige de nous que nous lui arrachions

son masque, le masque qu'il s'est forgé avec sa douleur d'homme et avec son amour. Aussi, sous le gongorisme le plus effréné de Giraudoux, sous l'exubérance purement ornementale en apparence de *Siegfried et le Limousin*, il n'est pas impossible de retrouver le lycéen de Châteauroux qui écrivait à Charles-Louis Philippe des lettres éperdues d'admiration, ou bien l'auteur de *Simon le Pathétique*, en qui Rilke avait su deviner un frère cadet de Malte Laurids Brigge. Il y a sans doute un Giraudoux pathétique, que nous pouvons deviner à la perfection même avec laquelle toute trace de pathétique a été effacée de son visage. Mais le malade a trop bien su se guérir, et ceux qu'il essaie de sauver avec lui, ses lecteurs, au lieu de lui en savoir gré, nient qu'il ait jamais été malade... Loin d'être un jeu gratuit, la lecture de Giraudoux nous introduit d'emblée, et sans qu'il soit besoin d'une ascèse, à cette « connaissance du troisième genre » dont parle Spinoza, à la contemplation d'un univers d'essences particulières affirmatives ne se déterminant que par elles-mêmes ; elle nous incite à prendre nous aussi notre place dans ce concert de créatures spontanément occupées, du seul fait qu'elles existent, à chanter la gloire de Dieu, et à la répercuter à l'infini. Il y aurait ici un aspect leibnizien, et non plus spinoziste, de la préciosité :

la métaphore est en effet le procédé de style par lequel une chose nous découvre suprêmement son essence lorsqu'elle exprime quelque autre chose. C'est ainsi que dans *Électre* Jupiter a tellement l'air d'un mendiant que tout le monde le soupçonne d'être un Dieu. *L'Homme pressé*, de Morand, est tout entier métaphore au sens étymologique du mot : chaque épisode en est emporté vers une signification autre que soi, le roman se transformant en mythe. La préciosité n'est autre que la volonté de faire que toute chose signifie, qu'elle soit différente d'elle-même : elle est l'Altérité installée dans le monde. D'où le cliquetis d'antithèses, et le feu scintillant des mots : elle nous crée un univers de reflets et de perspectives, où chaque objet est miroir du Tout, si l'on a la vue assez perçante pour le retrouver. Mais la gratuité des métaphores précieuses — comme d'ailleurs leur obscurité — n'existe que pour l'aveugle incapable de saisir ce lien qu'a chaque chose avec l'ensemble du cosmos : le fait que c'est en se manifestant elle-même aussi purement qu'il est possible, qu'elle peut « symboliser » avec la totalité de l'Univers.

On s'explique alors que Giraudoux soit l'auteur préféré de l'adolescence, et que ses œuvres les plus précieuses, *Suzanne et le Pacifique* par exemple, soient précisément les mieux aimées à

cet âge, parce que les plus pures. L'adolescent, plus douloureusement que tout autre, ressent l'imperfection de l'existence, le tant-bien-que-mal des choses, il souffre pour la première fois de la déception cosmique clamée par le concert des créatures, il espère encore pouvoir battre en retraite et se réfugier dans le monde de ses rêves. Giraudoux vient lui offrir un refuge tout préparé, un monde tout constitué et qui, par le mirage de l'art, semble exister au moins aussi fortement que celui dont il souffrait. Suzanne est à peu près aussi réelle que l'Hérodiade de Mallarmé ou la Jeune Parque; mais ce n'est pas de réalité ni de réalisme qu'a besoin la jeunesse. L'adolescence s'accroche désespérément à toutes les fenêtres d'où l'on tourne le dos à la vie : Giraudoux, comme Valéry, assouvit pour un temps sa soif de pureté.

Il n'est pas difficile, une fois découverte l'exigence métaphysique qui est au principe de la préciosité, de voir pourquoi c'est précisément à notre époque qu'elle connaît une telle fortune.

Il arrive que la littérature assume une fonction compensatrice, obligée qu'elle est de combler les aspirations longtemps satisfaites par la religion et la science. Comme elles, et comme la philosophie, elle est une des grandes expressions de la conscience humaine, investie d'une double

mission : nous découvrir de nouveaux aspects du monde, mais en même temps nous procurer, par le sentiment, la doctrine ou le mythe, un certain confort intérieur. Ces deux tâches peuvent être opposées; aussi les grandes œuvres sont presque toutes issues d'une tension entre le courage de l'intelligence et l'aspiration humaine vers la certitude. Suivant les époques, la volonté d'être lucide l'emporte sur le besoin d'être rassuré, ou bien c'est l'inverse qui se produit; et tour à tour littérature, religion, science, philosophie se font inquiétantes, novatrices, subversives — ou au contraire confortables et berceuses. Peut-être même la somme de bouleversement et d'apaisement qu'elles nous procurent par leur ensemble à un moment déterminé demeure-t-elle constante. En tous cas, il y a comme un équilibre et une compensation entre la hardiesse et la timidité. Ce n'est pas un hasard si la première grande invasion de la préciosité aux temps modernes se situe précisément au xvi^e siècle, à l'époque où se défait la vision du monde qui avait rassuré le Moyen âge; où craque de partout, sous la triple attaque de la Renaissance scientifique, de la réforme religieuse et de l'esprit philosophique nouveau dont Descartes sera l'aboutissement, l'univers qu'avaient édifié, à la suite d'Aristote, les Scholastiques. Il faut à la pensée humaine

son monde d'archétypes où elle se retrouve chez elle, où elle soit sûre de trouver à chaque instant le bonheur de la parfaite *adæquatio rei et intellectus*, où les choses s'accordent à l'idée que nous avons d'elles sans jamais nous inquiéter ou nous surprendre. Si religion, science et philosophie lui refusent cette satisfaction, c'est à la littérature qu'elle demandera de lui aménager le monde en une sorte d'hôtel de Rambouillet. Sartre s'étonne de la vogue de Giraudoux à l'époque de la mécanique quantique et de la phénoménologie : le monde trop humain qu'il nous présente est au contraire indispensable pour nous faire oublier que « Dieu est mort », comme dit Nietzche, et que l'univers n'a pas été fait à notre image ni pour notre usage. La science nous abandonne en nous montrant un univers où nos idées innées ne s'appliquent plus, où les métaphores les plus vénérables, celle de l'onde et celle de l'atome, n'ont plus de valeur que pour l'imagination, où les vrais schémas d'explication sont abstraits et inhumains, où la connaissance ne s'enrichit qu'en renonçant définitivement à rejoindre l'expérience sensible. La philosophie la suit dans cette voie et l'effort poursuivi trois siècles durant par le rationalisme et le réalisme du concept pour refaire un monde à notre mesure semble avoir échoué. La littérature sera notre seul recours : c'est à

P R É C I E U X G I R A U D O U X

elle que nous demanderons, comme le font M. Mégret ou M. Blanchot, de refaire à notre désespoir même un visage qui soit humain et qui soit pur.

V

Le roman est jusqu'ici la plus haute forme d'expression humaine. Pourquoi ? Parce qu'il est tellement incapable d'absolu.

D. H. LAWRENCE

RESTE à se demander si cet effort pour aménager au moins théoriquement la planète est bien à sa place dans le roman ; et si, même en laissant de côté le parti pris d'aveuglement dont Sartre fait grief à Giraudoux, la littérature précieuse n'offre pas de graves inconvénients esthétiques.

La préciosité est une entreprise périlleuse ; elle risque, comme tout masque, d'aliéner la sympathie du lecteur. Dans la mesure même où le précieux est en avance sur les autres hommes, plus clairvoyant qu'eux, où sa vision de la réalité est située à un niveau plus profond que la leur, il court le danger de n'être pas compris. On l'accusera d'être gratuit, de se vouloir à tout prix original. Le brillant même de

ses images nous aveugle. Le « *toit tranquille où picoraient des focs* » de Valéry a fait crier au *conchetto*, après avoir paru le comble de l'inintelligible; et pourtant, pour qui a vu des barques piquer du nez avec ce mouvement précis, c'est un raccourci aussi saisissant que ces profils de Vinci qui, à la Bibliothèque Ambrosienne, résument, d'un pli de la bouche ou d'une inflexion de la joue, l'avarice ou la luxure. De même, Wyndham Lewis ne voit, dans l'affabulation homérique du livre de Joyce, qu'un gongorisme de plus dans une œuvre déjà écrasée par la technique : c'est qu'il n'a point pénétré les intentions profondes de l'auteur, et que d'ailleurs il n'entrait pas dans son dessein, exclusivement polémique, de sympathiser avec elles. On pourrait poser comme axiome que toute préciosité (comme d'ailleurs toute obscurité) est relative à la compréhension du lecteur et fonction de la somme de sympathie qu'il a envie de dépenser. Properce, Ovide, Scève ou les Élisabethains me paraissent précieux par l'insuffisance de ma culture ; mais que je me replonge dans l'atmosphère littéraire de l'époque, que je communie, grâce à une documentation archéologique ou philologique, avec la conscience de l'auteur et de ses contemporains, et les alliances de mots les plus obscures prendront un sens pour moi.

Il y a toujours quelque outrecuidance à traiter de précieuse quelque image ou quelque affabulation; un jugement de préciosité ne peut être que provisoire. Mais la patience n'est pas une vertu qu'on puisse attendre du lecteur, et la pudeur même du précieux diminue automatiquement notre sympathie à mesure qu'il en aurait davantage besoin.

Même si le précieux n'est pas obscur, il tombe facilement dans la monotonie. S'il trouve si facilement et comme involontairement des imitateurs, c'est que ses procédés, l'antithèse par exemple, sont peu variés. Une fois le thème posé, les variations coulent d'elles-mêmes, et le lecteur qui veut être à chaque instant surpris, chatouillé, réveillé, s'en désintéresse vite. Aussi le précieux qui devient facilement éloquent, est-il plus à son aise dans la littérature orale : le théâtre élisabethain en est la preuve. Et Giraudoux a trouvé la forme suprême de son art dans le théâtre, où cette monotonie même des antithèses devient une aide, puisqu'il s'agit d'envoûter le spectateur, de le *charmer*, au sens fort, par la litanie des mêmes procédés. Dans *La Guerre de Troie*, l'admirable scène de la balance, « *Ce que je pèse, Ulysse...* » est construite sur l'antithèse Ulysse-Hector comme *Bella* sur l'opposition Rebendart-Dubardeau; une fois trouvé le schéma, à la fois

rythme oratoire et invention intellectuelle de contrastes, tout le reste suit ; et la scène est très belle à cause de cette monotonie même qui peut-être ferait bâiller dans un roman, mais qui, ici, nous hypnotise littéralement en absorbant en elle toute notre capacité d'attention. La prose de théâtre exige une structure intérieure, rythmique ou intellectuelle : avec l'antithèse, et grâce à la préciosité, Giraudoux a donné à ce problème du style dramatique une solution qui est, pour le ^{xx}e siècle, l'équivalent exact de ce que fut pour la tragédie classique l'alexandrin.

Le roman au contraire, s'il veut se faire précieux, devra presque toujours choisir d'être monotone ou bien sans unité. Giraudoux tombe le plus souvent dans le second défaut ; trop souvent sa préciosité est superficielle ; elle reste cantonnée à l'échelon de la phrase particulière, sans parvenir à imprégner la construction d'ensemble. Il y a dans la plupart de ses livres cette prolifération un peu désordonnée de l'ornement qui définit le style baroque. Chez Morand, plus dépouillé, d'une sécheresse dorique, la préciosité entraînera le roman dans la voie de la nouvelle. Même ceux de ses livres qui, par leur longueur, semblent des romans, *Champions du Monde* ou *l'Homme pressé*, ne sont au fond qu'une même métaphore, inlassablement

poursuivie, élargie aux dimensions du mythe, et dont la monotonie contraste avec le pluralisme scintillant de Giraudoux. Les grands romans de celui-ci, ceux dont on garde le souvenir le plus net parce qu'ils sont les seuls à être construits, sont ceux dont la structure même est précieuse. Qui se souvient des thèmes (je ne parle même pas de l'intrigue), du *Combat avec l'Ange*, une fois terminé l'envoûtement de la lecture ? Tandis qu'après dix ans Bella, Fontanges, Geneviève, Zelten sont encore vivants en nous, et que l'on pourrait même presque résumer l'intrigué de Bella, c'est-à-dire la position de la jeune femme (et avec elle celle des Fontanges) prise entre les Rebendart et les Dubardeau. C'est que le roman tout entier de *Bella* est bâti sur l'antithèse des deux familles, métaphysiquement et politiquement rivales, *Siegfried et le Limousin* sur celle de l'Allemagne et de la France, comme *Bouddha Vivant* l'est sur le couple Renaud-Jâli, l'opposition de l'Orient et de l'Occident. On dirait que la tentation de Giraudoux, dans ses romans, est de n'oser pas être assez précieux, de laisser sa préciosité jouer comme un reflet à la surface des choses, sans l'incorporer à la substance même de son œuvre. C'est pourquoi le théâtre a été pour lui le salut, en lui fournissant des sujets légendaires où cette

fusion est d'avance réalisée : le propre du mythe étant de concerner déjà des archétypes, héros ou demi-dieux et non, comme le roman, des hommes, créatures déchues de leur perfection.

Plus on y réfléchit, et plus l'idée d'un roman précieux apparaît comme un paradoxe. Le roman vit du temps, il nous présente un devenir, il nous conte une histoire, il est lui-même histoire. Comment s'accommodera-t-il d'un monde d'essences intemporelles ? Quelle évolution, autre qu'une déchéance, pourra-t-il y avoir dans un monde où toute chose est d'emblée parfaite ? Le seul changement possible dans l'univers de Giraudoux est l'invention d'une métaphore inédite : « *Tant les métaphores neuves paraissaient de vraies nouvelles à Gontran* », nous dit-on d'un personnage de *Bella*. Telle est la rançon des superlatifs : *Bella*, *Fontranges* *doivent* changer, puisque nous sommes dans un livre intitulé *Histoire des Fontranges* ; mais dès le début ils sont déjà eux-mêmes aussi parfaitement que possible ; il n'est pas question pour eux de « sculpter sa statue », de se réaliser chaque jour plus purement. Aussi, n'y a-t-il dans les romans de Giraudoux aucune évolution, aucun événement, aucune intrigue à proprement parler. *Siegfried* constitue un cas privilégié : il est le seul où soit possible une trame proprement romanesque, puisque le sujet en est

précisément la redécouverte par un être de sa vraie essence. Dans les autres livres de Giraudoux, tout est posé dès le début, et les données du roman resteront jusqu'à la fin immuables. L'antithèse prend ainsi chez Giraudoux une fonction nouvelle, romanesque cette fois : elle est le procédé dont il se sert pour essayer de rendre vivants ses personnages, de Juliette Lartigue à Siegfried, en les dotant de deux essences, contradictoires mais unies en eux pour l'éternité. Aussi ne trouvons-nous chez lui ni caractères, ni intrigues, ni évolution, ni événements, ni dialogues, ni monologues, bref rien de ce que nous avons accoutumé de demander à un roman. Surtout, il ne nous donne pas ce plaisir spécifique que définit si bien Valéry lorsqu'il pose les conditions du genre *roman* :

Une seule loi, mais sous peine de la mort : il faut — et d'ailleurs il suffit — que la suite nous entraîne et même nous aspire vers une fin, — qui peut être l'illusion d'avoir vécu violemment ou profondément une aventure, ou bien celle de la connaissance précise d'individus inventés.

La lecture d'un roman de Giraudoux nous donne le même plaisir qu'un spectacle, un ballet, une féerie, — nullement celui d'écouter

une histoire, ou d'entrer dans la vie d'un de nos semblables.

Il est une autre illusion que nous demandons d'ordinaire au roman et que les livres trop précieux ne nous dispensent pas : celle de la réalité de ce qui est mis sous nos yeux. Nous attendons du roman qu'il force notre croyance touchant les événements ou les personnages présentés. Mais qui croit à la réalité de Suzanne, à celle de Jérôme Bardini ? Qui croit même à la réalité de cet humble figurant, le cornichon que va chercher Edmée ? Est-ce d'êtres réels que nous parle Giraudoux, il réussit encore à les muer en êtres fabuleux, quasi légendaires, faisant de Racine l'hyperbole de l'homme de lettres, de La Fontaine la quintessence d'une vie simple et unie. C'est même en cela que réside l'excellence des critiques : mais ce qui est mérite dans un essai peut être défaut dans un roman : au commentaire sur La Fontaine et Racine, nous demandons précisément de les « changer en eux-mêmes », de les faire plus ressemblants à leur « Forme éternelle » qu'ils ne furent effectivement. Nous ne pouvons qu'être reconnaissants à Giraudoux de ses efforts pour éliminer de la « vie des hommes illustres » cette contingence si choquante pour notre raison et notre cœur ; nous applaudissons lorsqu'il écrit de Racine :

Il n'aime pas que ses enfants légitimes, dont le nombre est d'ailleurs exactement celui de ses tragédies de la période heureuse, lui parlent de leurs sœurs bâtarde.

Même, nous lui pardonnerions presque d'affirmer tout brutalement que Racine a fait un enfant par tragédie profane; nous accepterions qu'il établisse entre le charnel et le spirituel un système de compensation, et non simplement de correspondance, qu'il les joigne par le lien de la causalité efficiente au lieu de les unir par convention et symbole. C'est que pas un instant nous ne doutons de l'existence réelle de Racine, de ses tragédies ou de ses enfants, Jean-Baptiste ou *Bérénice*, et nous aimons voir l'histoire prendre forme devant nous, se transfigurer en nous révélant en soi la présence d'un ordre éternel : elle restera toujours bien assez temporelle, assez gratuite, assez opaque pour notre esprit. Mais lorsqu'on nous dit que « *la vue d'Éva à l'œil nu ressemblait pas mal à la vie des chrysanthèmes au cinématographe, et particulièrement de la variété Bourla* » cela ne contribue guère à nous la rendre présente; lorsque Zelten, abdiquant après sa royauté d'un jour et obligé de recevoir séparément chacun de ses amis par les divers souterrains de la Résidence, commente ainsi la

situation : « Tous les dédales qu'un roi doit connaître à l'intérieur de sa royauté, je n'ai pu arriver à les connaître qu'à l'intérieur même du château... » ou qu'il se propose de rentrer à Paris par le cinquième souterrain, « celui qui débouche par la gueule du métro Vavin au milieu de La Rotonde » nous ne le prenons guère au sérieux et sa révolution tourne à la conspiration d'opérette. Même lorsqu'on nous a fourni les « clés » de *Bella*, et remplacé Rebendart par Poincaré, Dubardeau par Berthelot, nous ne parvenons guère à croire à ces êtres antithétiques trop parfaits et trop purs. La France et l'Allemagne sont plus réelles dans *Siegfried et le Limousin* qu'Éva ou Geneviève. Avec Giraudoux, nous nous sentons perpétuellement dans l'ordre du conte, et non du roman. On dirait que la préciosité est davantage à sa place dans l'essai ou la biographie : elle trouve alors sa fonction véritable, qui est de nous aider comme une pepsine à assimiler l'existence quotidienne. Un personnage de roman est trop léger pour pouvoir être ainsi digéré : lorsque nous apprenons que le Gérard de M. Mégret perd à la fois sa montre et son ami Michel, l'estime de sa concierge et son édition de Marmontel, cela ne nous aide guère à croire à son existence. Anne, chez M. Blanchot, nous serait sans doute

plus réelle si ce n'était pas perpétuellement pour la première fois qu'elle sourit, qu'elle se farde, ou si, lorsque la bouche de Thomas se pose sur ses lèvres, ce n'était pas elle-même qu'elle se trouve embrasser; nous finissons par la prendre pour une hallucination de Thomas, nous demandons à voir son acte de naissance, sa carte d'alimentation; bref, il nous faut une garantie de son existence historique; mais telle de nos amies, décrite en style précieux, nous paraîtra ensuite plus intelligible. Pour une raison analogue, les meilleurs livres de Morand sont peut-être ceux qui, sous un autre auteur, eussent été reportage ou documentaire : *New-York*, 1900, *Rien que la terre*, ou même *Magie Noire*; le précieux nous rend alors le service exact que nous attendons de lui, mettant à nu l'essence secrète d'une ville, d'une époque ou d'une race dont l'existence nous est par ailleurs assurée. Ses romans, au contraire, manquent toujours un peu de cette crédibilité et de cette pesanteur pourtant indispensables : ils tendent à être des mythes, presque des « Études philosophiques », au sens balzacien du mot, c'est-à-dire encore des archétypes, comme *L'Homme pressé*, cette *Peau de Chagrin* du xx^e siècle. Le roman est fait pour nous enfoncer dans la réalité, puisque ce n'est qu'en l'assumant complètement qu'il peut essayer de la sauver. Il vit

du péché originel, de cette tare initiale des choses et des êtres qui les empêche de coïncider parfaitement avec leur idée. Il n'y a pas de romanciers au Paradis — ou bien, comme Aragon depuis la guerre, ils sont devenus poètes. A côté de la lettre célèbre où Gide, s'adressant à Mauriac, montre si bien la difficulté qu'il y a pour le chrétien à être romancier (puisqu'il lui faut alors vivre littérairement ce qu'il devrait détester), on peut imaginer une lettre à Giraudoux, montrant l'impossibilité analogue où se trouve le platonicien. Le roman doit se raccorder au monde réel par rapport auquel il est un trompe-l'œil : les abstractions incarnées de Giraudoux (Fontranges, la paternité; Églantine, la jeune fille, etc...), comme les Formes de Platon, sont, quant à leur essence, transcendantes par rapport au monde sensible et ne peuvent aucunement le rejoindre. « Tout artiste, écrit Keats dans une lettre, a choisi Mammon c'est-à-dire qu'il a pris le parti du monde périssable contre l'éternité » et cette parole serait plus juste encore adressée au seul romancier. Giraudoux, lui, a choisi d'avoir le point de vue de Dieu.

Aussi la préciosité est-elle à sa place, mieux que dans le roman, dans la nouvelle. Par suite d'une longue tradition littéraire, qui remonte peut-être au conte de fées, celle-ci est en effet

un genre d'avance stylisé. Nous lui demandons de nous offrir, non pas l'illusion de la vie, mais simplement une histoire bien contée, qui sache nous passionner. Les meilleures nouvelles de Pouchkine, *la Dame de Pique* par exemple, ou *la Tempête de neige*, ne sont pas spécialement vraisemblables si l'on y réfléchit. Mais peu importe : dans la nouvelle nous n'avons précisément pas le temps de réfléchir. Nous nous laissons emporter par elle et la préciosité de son dessein fondamental n'a pas le temps de devenir une gêne. Même la sécheresse traditionnelle de la nouvelle la sert en opposant un rempart à la luxuriance de la préciosité : la netteté de trait de Morand, apparentée à l'art d'un Degas, s'oppose au baroque de Giraudoux ; comme pour le peintre des hippodromes ou des coulisses de l'Opéra, ses deux réussites les plus parfaites sont *la Mort du Cygne* et *Milady* : l'histoire d'un cheval, d'une danseuse. Il y a finalement dans la préciosité une sorte d'inhumanité ; elle est un masque trop étanche, qui ne laisse rien passer de l'émotion sous-jacente. Mais dans un roman nous avons besoin de la forme humaine : c'est le visage nu de notre semblable que nous y cherchons. Souvent nous aimons un roman, si mal construit soit-il, pourvu que nous y trouvions un homme ; c'est Stendhal que nous cherchons

dans la *Chartreuse* et Benjamin dans *Adolphe*. Mais c'est peut-être dans ses essais critiques, son *Kacine* en particulier, qu'on atteindrait le mieux le vrai Giraudoux; et plus d'un critique a douté de l'existence de M. Morand. De Rousseau à Dickens, le roman est sans doute le genre où nous acceptons le plus volontiers d'être émus, où nous l'exigeons presque. Qu'il serait facile de nous faire pleurer sur la mort de Bella, la douleur paternelle de Fontranges ! Mais il faudrait que l'auteur lui-même y consentît : *si vis me flere...* Il s'y refuse, et se retranche dans l'humour : lorsque Fontranges, par amour pour son fils que l'existence a souillé, et pour se faire semblable à lui, descend volontairement vers la misère et la maladie, explore des quartiers pauvres où l'on se moque de lui et où on l'insulte, Giraudoux arrête d'un mot notre émotion naissante et la sienne : « *Il souriait, il montait à son calvaire par le funiculaire.* »

C'est que le roman sait mal styliser les larmes et leur garder quelque décorum : pour déclencher notre émotion et laisser la sienne s'exprimer, il faudrait à Giraudoux, comme rempart, le lustre de *l'École des Femmes* et les décors poudreux du théâtre. Par un « paradoxe du comédien » inverse de celui de Diderot, il ne consent à répandre et à nous faire verser que des larmes de glycérine.

Ceci explique la technique bien singulière qu'il adopte pour sa narration. Il y a très peu de dialogue dans les romans de Giraudoux; sauf de rares exceptions, les propos des personnages sont rapportés en discours indirect; on pourrait aller jusqu'à dire que les êtres eux-mêmes sont racontés en style indirect, déjà traduits et interprétés par l'auteur au lieu de nous être présentés objectivement, tels que nous les aurions perçus si nous avions été là. Toujours le cristallin de l'écrivain vient s'interposer entre nous et la vision immédiate de ses créatures; il ne nous donne leurs propos que déformés, grossis; nous n'avons pas le droit d'entendre de nos propres oreilles ce qu'ils disent; comme si nos sens infirmes nous en rendaient incapables, l'auteur se dépêche de nous les interpréter, il tient à en dégager pour nous le filigrane. Dans un bar, une femme vient faire des agaceries à Fontranges. Sartre, Céline ou Aragon nous donneraient à coup sûr ses propos; il y aurait une chance sur deux pour que Proust le fasse. Nous pouvons être sûrs que Giraudoux nous laissera seulement les deviner, en nous fournissant toutefois des renseignements suffisants pour nous permettre de les reconstituer si nous en avons envie. Il nous est dit qu'elle

le harcela gentiment, l'attaqua par tous les boucliers

de métal qui sont les points sensibles des hommes dans les bars : son porte-cigarettes, son briquet, sa montre... Sur la bague, elle lut correctement le blason des Fontranges, sourit, mais sans insistance, à Ferreum ubiqué, appela par leur terme consacré les merlettes, le sinople.

Une partie de l'effet comique obtenu vient d'ailleurs de ce contraste entre le caractère classique des propos d'Indiana, tels que peut les conjecturer notre propre expérience d'après la traduction de Giraudoux, et le revêtement plein de dignité qui leur est donné. Un peu plus loin, l'essence de la stratégie qu'elle emploie pour séduire Fontranges nous est révélée d'emblée, avant que cette stratégie ne nous ait été décrite : nous n'aurons pas le droit de l'interpréter comme nous le voudrions, d'après une simple reproduction photographique.

Elle jouait cette soirée, sa liaison de la nuit, avec douceur et constance, comme une femme joue sa carrière, comme un vrai mariage.

Voilà l'essence, l'Idée platonicienne de la technique d'Indiana. Suivent les détails, c'est-à-dire ce qu'elle dit, mais traduits en une *oratio obliqua* derrière laquelle, comme derrière celle de Tacite,

il faut quelque réflexion pour redécouvrir les paroles véritables, qu'elle a effectivement prononcées, pour retrouver le sensible sous l'intelligible :

Elle promettait pour cette nuit tout ce qui fait les unions longues et heureuses, un bon caractère, de l'affabilité ; elle savait coudre, elle ne se froissait jamais.

Ainsi la Forme reprend chez Giraudoux l'antériorité chronologique dont la vie, et à sa suite le roman, la dépouillent d'ordinaire et qui est pourtant la conséquence légitime de sa précellence ontologique. Le roman cherche habituellement à reproduire la démarche psychologique de notre perception : il nous jette brutalement au milieu des apparences, cherchant même parfois à en accroître l'absurdité, l'incohérence (comme le fait Faulkner), et ne consentant qu'ensuite à nous aider dans notre besogne de déchiffrement. Il semble même qu'en cela consistent son essence esthétique et sa valeur métaphysique : il doit partir du sensible pour essayer de le transfigurer, de le sauver en l'élevant graduellement vers l'intelligible. Giraudoux, lui, adopte la démarche inverse : comme Fontranges, dans le passage de Bella que nous évoquions tout à

l'heure, lorsqu'il écrit un roman, il descend des cimes, du royaume des Idées vers Belleville ou les Champs-Élysées, il condescend à la réalité. Il a devant les choses l'attitude d'un demiurge, non point celle d'un spectateur. Il éclaire par avance les événements qu'il va nous présenter; on pourrait dire de lui ce qu'il écrit des deux frères d'Orgalesse :

Car ils aimaient plutôt prévoir un événement du cœur que le comprendre une fois périmé. Ce qu'ils appelaient le secret n'était pas en retard sur la marche de l'univers; ils n'avaient rien du détective, ou du savant; ils n'ouvraient pas les tombes. Mais ils voulaient être en avance de quelques heures ou de quelques matinées sur les catastrophes sentimentales de notre époque, sur ses couronnements moraux.

La vision de Giraudoux, de même, veut être perpétuellement en avance, fût-ce de quelques secondes seulement, sur la nôtre.

De Racine à La Fontaine, c'est d'ailleurs toujours ainsi qu'il conçoit la création littéraire chez les écrivains qu'il aime; sur le modèle de celle d'un demiurge, pour qui la Forme est logiquement antérieure à ses incarnations. On connaît le paradoxe par lequel il démontre que, si Racine

a su peindre avec tant de profondeur les passions humaines, ce n'est nullement qu'il les eût toutes en lui-même éprouvées, mais parce que l'expression s'en trouvait comme préfigurée dans la langue de son temps et le genre littéraire qu'il avait élu. Pour lui, l'expérience est radicalement inutile à l'écrivain : il est le contraire d'un théoricien empiriste de la littérature. Il fait de même remarquer que les animaux réels ne sont ni plus ni moins vrais chez La Fontaine que les bêtes fabuleuses ou exotiques :

La vérité est que La Fontaine a compris les animaux parce qu'il avait le sentiment du vol, de la fuite, de la chaleur animale, et de même il a compris les plantes et les eaux parce qu'il avait le sentiment de l'ondulation, du frémissement et de la plainte.

On pourrait ajouter : c'est parce que Giraudoux avait le sentiment de l'amour conjugal, de la pureté, de l'orgueil, qu'il a compris Alcmène, Isabelle, Judith. Et, lorsqu'il écrit, il nous fait passer par les chemins qu'il vient de se frayer, il nous fait partir de la structure abstraite des choses pour aller vers leur réalisation concrète. C'est d'en haut qu'il nous découvre le monde. De là son humour : la présentation systématiquement

oblique introduit un imperceptible décalage entre les événements rapportés et la perspective que nous en avons; nous leur demeurons toujours quelque peu extérieurs, si pathétiques qu'ils puissent être en eux-mêmes. Jamais notre vision ne se superpose absolument à l'objet pour coïncider avec lui, jamais nous n'y adhérons pleinement; toujours la conscience de l'auteur vient faire écran entre nous et ce qu'il décrit. Giraudoux se soucie fort peu de nous donner l'illusion que nous assistons véritablement aux scènes racontées : il est à cent lieues de l'ambition d' « hyperréalité » qui semble être celle des romanciers les plus récents, et que le roman a peut-être empruntée au cinéma. Nul effort chez lui pour éliminer l'angle de prise de vues : son roman demeure délibérément *poétique* au sens plein du terme, toutes choses y sont recréées par l'auteur avant de nous être présentées. C'est le caractère indirect de sa vision, qui toujours commence par la réalité essentielle, jamais par l'apparence sensible, qu'on a pu prendre parfois pour de l'impressionnisme, ou du subjectivisme, alors qu'elle est tout l'opposé. Ainsi, pour Joë Bousquet¹, Giraudoux s'oppose à la « tradition virgilienne », en ce qu'il commence à nous

1. Dans le N° spécial que *Confluences* a consacré au roman en 1943.

restituer l'impression des choses, comme font les poètes, Ovide ou Supervielle, sans nous les nommer intellectuellement. Il ne commence pas par nous donner sur ses personnages des renseignements biographiques : "La généalogie de Fontranges ne nous est pas connue. Nous nous apercevrons qu'il est duc à l'instant où il pensera"¹. Mais cet apparent impressionisme est tout accidentel : si on nous dit que Fontranges est duc au moment seulement où lui-même s'en aperçoit, c'est par un hyperobjectivisme, bien plutôt que par subjectivisme : son duché est un détail secondaire par rapport à son essence, qui nous a été donnée d'emblée. Il y a « procession » de la substance aux accidents, pour parler le langage de Plotin, bien plutôt que déroulement psychologique d'impressions dans une conscience. Aussi la personnalité du narrateur importe-t-elle peu : le ton ne change pas, que ce soit Philippe Dubardeau qui parle, comme dans *Bella*, ou bien comme dans *Siegfried* « Jean », c'est-à-dire Giraudoux lui-même. Théoriquement, le procédé de *Bella* ou de *Siegfried* est, comme celui de Morand dans *Champions du Monde*, celui que conseille Henry James dans une de ses préfaces, et qu'il a lui-même presque toujours employé : confier le récit

1. J. Bousquet, *Confluences* p. 143.

à un observateur qui soit un peu engagé, mais accessoirement, dans les événements rapportés, et puisse devenir un témoin aussi pénétrant que possible. Mais en fait, chez Giraudoux, l'artifice est sans importance; Dubardeau est l'amant de Bella et « Jean » l'ancien ami de Forestier-Siegfried, mais c'est simplement plus commode pour la narration; tandis que chez James, dans *Le Dessin du tapis* ou *La Mort du lion* par exemple, la personnalité du conteur ne saurait se séparer de la structure même de l'histoire. C'est que, chez Giraudoux, les choses sont comme elles sont, et non comme elles apparaissent; l'angle sous lequel elles nous sont présentées n'y peut rien changer, capable tout au plus, s'il est mal choisi, d'obscurcir notre vision, mais impuissant à nous placer devant un univers différent. Dans l'univers de Giraudoux comme dans celui de la mécanique classique, les résultats d'une observation sont invariants quelle que soit la façon dont il a été procédé à cette observation. Dans un monde comme celui de Faulkner, comme dans la physique relativiste ou quantique, il n'est pas indifférent que la coupe pratiquée par le romancier l'ait été de telle et telle façon, à tel ou tel niveau. L'histoire de *Bruit et Fureur*, par exemple, ne serait sans doute pas la même si elle nous était contée par Caddy, ou par Jason, au

lieu d'être perçue d'abord à travers la conscience de Benjy l'idiot, puis celle de Quentin immédiatement avant son suicide. La technique romanesque est ici inséparable de la texture métaphysique du récit. Au contraire, dans *Églantine* et dans *Bella*, les artifices littéraires concernent la seule présentation ; ils ne sont vraiment que « littérature », et ce n'est pas un hasard si Giraudoux a réhabilité d'une façon éclatante un mot pareillement discrédité, le faisant flotter comme un drapeau au fronton d'un de ses tout derniers ouvrages. Son œuvre est une rhétorique pleinement confiante en elle-même, exempte des doutes et des angoisses qui, des *Fleurs de Tarbes* aux *Faux Pas* de M. Blanchot, assaillent de toutes parts la littérature actuelle ; elle puise finalement cette confiance dans le fait qu'elle ne veut pas être plus qu'une rhétorique, sûre de ses procédés : l'humilité même de son ambition l'assure du succès. L'examen critique de cet optimisme ouvrirait un débat sur la valeur même du langage dans le problème sans doute insoluble des rapports entre littérature et réalité. Nous nous bornerons à dire ici que le monde de Giraudoux est l'exemple le plus parfait peut-être d'un univers entièrement créé par le langage : ce qui explique que sa route triomphale ait été le théâtre, seul endroit où le Mot puisse prendre toute sa force et son éclat.

Aussi, le roman précieux à la Giraudoux ouvre-t-il la voie à un genre auquel nul écrivain ne s'est encore appliqué de façon systématique : le roman poétique. Cinquante ans de méditation sur les exemples insignes de Rimbaud et de Mallarmé nous ont appris à voir dans le poème un réseau de mots qui vaut par soi seul, sans référence à une réalité autre, dispensé du lyrisme autant que de la description. Grâce à la poésie, le langage s'est trouvé pour nous restitué à la fonction qui lui était essentielle pour la mentalité primitive : créer un univers, et non simplement communiquer visions et sentiments aux autres hommes. Comme l'écrit M. Blanchot, il est désormais considéré non « comme un système d'expression, intermédiaire utile et commode pour l'esprit qui veut comprendre et se faire comprendre, mais comme une puissance de transformation et de création, faite pour créer des énigmes plutôt que pour les éclaircir¹ ». Mais la prose, et singulièrement la prose romanesque, n'en est pas encore là ; on continue à lui assigner un simple rôle de transmission : le roman aura réussi s'il fait passer intégralement, dans la conscience du lecteur, la trame d'événements et d'états psychologiques qui le constitue. Cette trame

1. *Faux pas*, p. 199.

sera acceptable, convaincante, si elle ressemble suffisamment aux consécutions que nous offre la réalité. Il semble que le roman ait jusqu'ici manqué d'audace, qu'il n'ait pas osé s'affranchir de la superstition de la ressemblance avec le réel. On peut rêver, devant l'œuvre de Giraudoux, à ce que serait un roman pur, l'équivalent dans l'ordre romanesque de ce que sont, dans l'ordre poétique, les sonnets « sans matière » de Mallarmé.

Victorieusement fui le suicide beau

par exemple, et dont M. Blanchot verrait le modèle et presque l'hyperbole dans les *Chants de Maldoror*. Ce roman se reconnaîtrait à ce qu'il s'imposerait par lui-même, et non par sa conformité avec une quelconque réalité, psychologique ou sociale; comme le poème pur, il convaincrail par sa seule existence, nous mettant sous les yeux l'objet qu'il vient de créer. *Vera incessu patuit dea...* Pleinement conscient de ses ambitions, il cesserait d'être écartelé, comme le sont tant d'œuvres récentes, entre le trompe-l'œil et la création poétique.

Giraudoux entrevoit seulement la voie qui conduit au roman pur; il ne l'a pas fait exister souverainement. Il n'a été que le Moïse de cette Terre Promise où les romanciers, toutes amarres

rompues qui les retenaient au réel, seront enfin maîtres chez eux ; le roman poétique attend encore son Josué. La métaphore n'est pas poussée chez lui jusqu'à la métamorphose, comme elle l'est chez Lautréamont ; elle se borne à retoucher le monde, elle ne le transforme pas radicalement. Peut-être, parce que, comme nous le verrons, un autre moyen que le roman s'est offert à Giraudoux de nous faire semblables aux dieux ; peut-être aussi parce qu'un doute lui est venu à la onzième heure, sur la supériorité inconditionnelle de la perfection par rapport au tant-bien-que-mal de l'existence quotidienne. Assurément si son œuvre romanesque s'impose à nous avec une évidence telle, ce n'est pas de sa ressemblance avec la réalité qu'elle tire sa force d'affirmation. Au jour lointain où aura pris fin le divorce pascalien entre esprit de finesse et esprit de géométrie, quelque logicien écrira peut-être une thèse sur « la modalité des propositions chez Giraudoux », qui n'est en effet ni celle du réel empiriquement constatable, ni celle du rationnel, logiquement nécessaire, et qui pourtant dépasse infiniment celle du simple possible. Sans cesse, Giraudoux énonce au sujet de l'univers des propositions qui ne sont ni des faits d'expérience ni des vérités de raison et qui pourtant emportent, momentanément au moins, notre conviction. Ainsi, dans

la France Sentimentale, lorsque Pontcarmé meurt « il tourna la tête du côté droit, comme tous les Limousins à l'agonie. »

Il ne s'agit évidemment pas ici d'une généralisation inductive, fondée sur un très grand nombre d'observations, qui d'ailleurs donnerait tout au plus à la proposition la modalité du possible ; il n'est pas non plus indispensable sans doute à la cohérence de l'univers que tous les Limousins, en mourant, tournent la tête du côté droit. Comment Giraudoux est-il si bien informé ? Comment sait-il sur ses personnages et sur le monde en général tant de choses imprévues et capitales, dont il nous fait part négligemment, dans une incidence ? Et s'il affirme que les animaux sont sortis de l'arche par ordre alphabétique, qui donc le lui a enseigné¹ ? Il le sait comme il sait toutes choses : grâce à une méthode inventée par Dieu le Père, la seule entièrement à l'abri du scepticisme des humains ou de leur arrogance, la seule qu'ils ne puissent ni critiquer ni reproduire : parce qu'il a voulu qu'il en soit ainsi, qu'il a ainsi fabriqué par un décret les agonies limousines et les sorties

1. "C'était le début des Jeux à Paris et les nations défilaient. Elles débouchaient de la porte d'honneur, dans l'ordre où elles seraient sorties de l'arche, par lettre alphabétique." (*La France Sentimentale*, p. 211).

post-diluviennes ; parce que son entendement et sa volonté ne font qu'un, comme ceux du Dieu de Descartes, et que son univers n'est soumis ni à la nécessité rationnelle ni à la conformité avec l'expérience. Son omniscience, comme celle de Dieu, n'est que la conséquence immédiate, et comme l'autre face, de son omnipotence.

En cela il manifeste bien l'un au moins des dons qui caractérisent le grand romancier : un « aplomb » égal à celui du Créateur. L'audace tranquille avec laquelle Balzac (au grand scandale de tous les critiques, et singulièrement de M. Fernandez) nous affirme que Natalie Evangelista avait cette taille ronde, signe d'un caractère entêté, ou bien que l'œil jaune de Corentin annonçait une nature à la fois fourbe et cruelle, n'a d'égale que l'imperturbable assurance avec laquelle Giraudoux (appuyé sur quelles célestes statistiques ?) énonce, par la bouche du Prince Heinrich :

De 1914 à 1918, les femmes allemandes ont à peine trompé davantage leurs maris, les collectionneurs de livres libertins augmentèrent à peine leurs achats, les littérateurs ne se turent point.

Le romancier est celui qui affirme perpétuellement plus qu'il ne sait, plus que personne ne

peut savoir. Et la raison de cet « aplomb » est la même chez Giraudoux et chez Balzac, si différents par ailleurs : ils sont seuls maîtres dans leur univers, sans qu'il soit même besoin d'ajouter, comme pour les capitaines de navires, « après Dieu ». Ce n'est pas seulement à l'état civil que le romancier fait concurrence, mais à Dieu le Père, et cette concurrence n'est absolument pas une imitation. Si Balzac est si sûr de la corrélation entre taille ronde et caractère entêté, c'est qu'il a ainsi disposé son univers. Nulle statistique sur l'augmentation constante, par tout pays, des infidélités conjugales pendant les hostilités, ne peut venir démentir le Prince Heinrich, car son affirmation est seulement la conséquence de cette vérité plus générale, que *« entre la paix allemande et la guerre allemande, il n'y a pas, comme entre la paix française et la guerre française, une différence de nature, mais de degré. »*

Il serait donc contraire aux vérités éternelles fabriquées pour la circonstance par le démiurge Giraudoux que le nombre des maris trompés et des achats de livres libertins eût augmenté entre 14 et 18.

VI

GIRAUDOUX ne s'est pas toujours contenté du fonctionnement, pourtant impeccable chez lui, de ce qu'il appelle quelque part « *les deux glandes du poète : le goût de la métamorphose, qui nous ouvre le monde, et le goût de la métaphore, cette métempsychose des pensées profondes ou banales* »

Il s'est tourné vers le théâtre. Une heure vient, dans l'évolution de tout créateur, où l'homme se lasse de sécréter sans répit les sucs qui lui permettront ainsi qu'à chacun de ses lecteurs, de digérer le réel ; il ne lui suffit plus d'assimiler, il veut maintenant procréer : et Mallarmé écrit *Igitur* ou *Le Coup de dés*, et Joyce entreprend *Finnegan's Wake*. A ce moment précis, Giraudoux quitte le roman pour l'art dramatique. Il va

pouvoir ainsi mieux réaliser son ambition essentielle : faire l'homme semblable à Dieu. Dans ses romans, lui seul l'a satisfaite pour son compte personnel ; au théâtre, cessant d'être l'Illusionniste, le magicien d'*Ondine*, qui d'un coup de baguette rend le monde semblable à celui que nous verrions si nous étions des dieux, il deviendra vraiment le Tentateur, celui qui exhorte l'homme à conquérir le royaume qui lui est dû, celui qui murmure à notre oreille la vieille, et fallacieuse, et flatteuse promesse du Serpent : *Eritis sicuti Dii...*

C'est comme auteur dramatique qu'il revêt définitivement son aspect de Dieu créateur. Comme le démiurge de Platon, il a d'ailleurs besoin, pour créer au théâtre, d'avoir un modèle sous les yeux. Sauf *Intermezzo*, dont l'intrigue existe à peine, il n'a pas inventé le sujet d'une seule de ses pièces ; il les a tous empruntés à la légende ou à l'Écriture, ou bien les a reçus, modèles tout construits, d'un de ses prédécesseurs en démiurgie : c'est ainsi que *Tessa* avait été élaboré et comme prédigéré par Margaret Kennedy, *Ondine* par La Motte-Fouqué, et *Siegfried* par Giraudoux lui-même, Giraudoux le romancier, qui, démiurge moins parfait mais moins exigeant que son frère l'auteur dramatique, n'a pas encore vu se dissocier complètement chez

lui l'entendement et la volonté, comme s'il était vraiment l'émule de Dieu le Père.

L'analyse doit se faire beaucoup plus délicate touchant cette ambition secrète de Giraudoux : nul doute qu'il n'existe une philosophie de Giraudoux, un « message » de Giraudoux, en plein accord du reste avec les procédés littéraires par lesquels il a choisi de lui donner corps; mais ce n'est guère que dans son théâtre qu'il a osé dire parfois, et sous le masque du personnage, ce qu'il avait à dire : dans la scène où Holopherne séduit Judith, dans telle réplique de *la Guerre de Troie*, telle tirade d'*Ondine*, parfois même sous le couvert de ce vaudeville divin qu'est *Amphitryon* 38. Ainsi l'auteur s'est prémuni contre la traditionnelle indiscretion du critique en refusant de prendre à son compte aucune des professions de foi qu'il a cachées dans son œuvre : mais il s'est involontairement trahi par l'emploi qu'il fait de certains tropes et figures; du seul jeu chez lui de l'antithèse et du superlatif, de la fréquence statistique de mots comme « le premier », « chaque », « le seul qui »..., on peut conclure à la présence de cette secrète et diabolique volonté d'égaliser l'homme aux dieux. Quelques savants allemands ont ainsi forcé maint dialogue platonicien à confesser sa date tardive, voire son caractère apocryphe; l'ondine se trahit à l'ourlet

toujours quelque peu humide de sa robe, Lucifer à son susurrement, et le poète à sa rhétorique.

Mais Giraudoux l'ennemi de Dieu — ennemi parce que rival — ne risque guère de nous glisser entre les doigts. Une fois qu'on a prêté attention à la scène, capitale pour l'intelligence de tout son théâtre comme elle l'est pour la structure de la pièce, où Holopherne tente Judith en lui proposant, contre Dieu, un bonheur humain et purement sensuel, des résonances analogues s'éveillent dans toutes les autres pièces comme la touche, jusque-là muette, d'un piano, quand sonne le timbre d'une pendule. Alcmène tient tête à Jupiter comme Holopherne résisterait à Iaveh, si celui-ci se montrait. Alcmène, « *le premier être vraiment humain* » que Jupiter ait rencontré (comme Holopherne est « *ce que seul le roi des rois peut se permettre d'être, en cet âge de dieux : un homme enfin de ce monde, du monde* »), préfère à toutes choses un bonheur tout humain, et refuse l'immortalité que lui offre Jupiter :

Ne me parle pas de mourir tant qu'il n'y aura pas un légume immortel. Devenir immortel, c'est trahir, pour un humain...

Ainsi, Alcmène refuse de trahir ses sœurs, toutes les créatures mortelles ; Holopherne

s'efforcera d'arracher Judith au parti de Dieu, ce n'est pas elle qui le séduira. Autre transfuge insigne, Ondine est tentée, moins par la personne du Chevalier que par la condition humaine, qui permet seule de vivre un grand amour. Et le garde de Judith trahira aussi la cause de la divinité, tandis qu'on ne verra jamais (chez Giraudoux) l'homme abandonner tout pour Dieu. La seule héroïne qui puisse sembler un instant démentir cette loi, c'est l'Isabelle d'*Intermezzo* : encore est-ce pour un Spectre qu'elle déserte temporairement les vivants, c'est-à-dire pour un être qui fut un homme et qui est maintenant déshérité, plus pauvre et plus humain presque que tout homme; nullement parce qu'elle serait tentée par sa toute-puissance ou son caractère surnaturel.

C'est qu'il n'est pas bien sûr que la condition des dieux soit vraiment préférable, et il arrive aux dieux eux-mêmes d'en douter, lorsqu'ils sont assez lucides.

Mercury, dit Jupiter dans Amphytrion, l'humanité n'est pas ce que pensent les dieux ! Nous croyons que les hommes sont une dérision de notre nature. Le spectacle de leur orgueil est si réjouissant que nous leur avons fait croire qu'un conflit sévit entre les dieux et eux-mêmes. Nous avons pris une

énorme peine à leur imposer l'usage du feu, pour qu'ils croient nous l'avoir volé, à dessiner sur leur ingrate matière cérébrale des volutes compliquées pour qu'ils inventent le tissage, la roue dentée, l'huile d'olive et s'imaginent avoir conquis sur nous ces otages... Or, ce conflit existe, et j'en suis aujourd'hui la victime...

C'est que les dieux n'ont pas tout inventé : parfois les mortels sont allés plus loin qu'eux. Alcène se réjouit d'avoir créé quelque chose que n'avaient pas prévu les dieux, l'amour conjugal :

...Je me réjouis qu'il n'y ait pas dans l'Olympe un dieu de l'amour conjugal. Je me réjouis d'être une créature que les dieux n'ont pas prévue... Au-dessus de cette joie, je ne sens pas un dieu qui plane, mais un ciel libre.

Et lorsque Jupiter dit au réveil : « *Quelle nuit divine !* » elle le reprend sur la faiblesse de ses épithètes. De même, lorsque Ondine voudra mener jusqu'au bout son amour, il lui faudra renoncer, au moins provisoirement, son immortalité, déposer tous ses pouvoirs magiques, devenir une simple femme. Les hommes, chez Giraudoux, n'envient nullement les puissances

P R É C I E U X G I R A U D O U X

divines ; ce sont 'elles qui viennent les harceler, les importuner de leur curiosité ou de leur amour ; les hommes s'écrieraient volontiers, comme le chevalier Hans :

Ce que je réclame ?... Je réclame le droit pour les hommes d'être un peu seuls sur cette terre. Ce n'est pourtant pas grand ce que Dieu leur a accordé, cette surface avec deux mètres de haut, entre ciel et enfer !... Ce n'est pourtant pas tellement attrayant, la vie humaine, avec ces mains qu'il faut laver, ces rhumes qu'il faut moucher, ces cheveux qui vous quittent !... Ce que je demande, c'est vivre sans sentir grouiller autour de nous, comme elles s'y acharnent, ces vies extra-humaines...

De même Lia s'emportera, dans Sodome, contre les anges qui accourent « pour un oui, pour un non » :

Au-dessous de toute mauvaise pensée que tu soulèves en toi et où tu espères dans ta curiosité ou ta rage trouver un démon, non, un ange. Tu sais comme j'ai toujours aimé être seule. Impossible. L'ange de la solitude est là, et me regarde.

Les bienfaiteurs de l'humanité, ce sont en un sens les deux juges d'Ondine, spécialistes du

« bornage entre les hommes et les esprits », l'Inspecteur d'Intermezzo, qui combat « tout ce qui surgit d'anormal et de mystérieux dans le département ».

C'est surtout Holopherne, si grand en face de Judith, la grandeur, si mesuré en face de la Démésure, Holopherne qui a su faire de sa tente une île heureuse où Dieu ne peut entrer.

Les dieux infestent notre pauvre univers, Judith. De la Grèce aux Indes, du Nord au Sud, pas de pays où ils ne pullulent, chacun avec ses vices, avec ses odeurs... L'atmosphère du monde, pour qui aime respirer, est celui d'une chambrée de dieux... Mais il est encore quelques endroits qui leur sont interdits ; seul je sais les voir... Je t'offre pour une nuit cette villa sur un océan éventé et pur...

Dans toute son œuvre, Giraudoux n'a cherché qu'à bâtir à l'homme un refuge où il soit seul, où la Transcendance ne vienne plus sans cesse le poursuivre ; s'il aménage le monde à notre usage, c'est pour que nous ne soyons pas tentés de l'abandonner, de le discréditer au profit d'un univers plus satisfaisant ; ses romans font miroiter devant nous les promesses même d'Holopherne à Judith :

Songe à la douceur qu'aurait ta journée, dégagée des terreurs et des prières. Songe au petit déjeuner du matin servi sans promesse d'enfer, au thé de cinq heures sans péché mortel, avec le beau citron et la pince à sucre innocente et étincelante. Songe aux jeunes gens et aux jeunes filles s'étreignant simplement dans les draps frais, et se jetant les oreillers à la tête, quelques talons roses en l'air, sans anges et sans démons voyageurs !

Et voilà pourquoi il fallait que même le cornichon d'Edmée réalisât la perfection de son type ; pourquoi il faut que le citron soit beau, la pince à sucre étincelante, et toutes les femmes jolies : de peur que l'homme ne se détourne du monde réel, de l'univers des sens ; il faut que les choses soient parfaites pour qu'on ne risque pas d'y trouver Dieu « *comme un ver* », que les chants des musiciens portent en eux leur raison d'être sans quoi ils seraient « *aspirés au ciel par un terrible aspirateur* ». Il faut que l'homme ose être parfaitement lui-même ; uniquement occupé comme Holopherne de son plaisir, comme Alcène de son mari, comme Hans de son cheval, pour n'avoir pas besoin des dieux. Ainsi, ils seront sûrs de vaincre, par indifférence et simplicité, comme Alcène vainc Jupiter, sans savoir même qu'il est un dieu. Ils les vaincront sans vouloir

les déposséder de leur Olympe, simplement en étant aussi heureux qu'eux, et en ayant conquis leur bonheur.

Jupiter. — *Tu n'as jamais désiré être déesse ?*
 Alcène. — *Certes non, pourquoi faire ?*

Jupiter. — *Pour être honorée et révérée de tous.*
 Alcène. — *Je le suis comme simple femme, c'est plus méritoire.*

Ainsi Giraudoux retrouve un thème des stoïciens lorsqu'ils déclaraient leur sage plus heureux que Zeus même parce qu'il a conquis chèrement sa félicité, tandis que Zeus n'a pas mérité la sienne. On comprend alors que les puissances de l'au-delà rôdent autour des hommes, essayant de surprendre leur secret.

Pour procéder à cette déification de l'homme, Giraudoux se plaît à doter ses héros d'une enfance quasi fabuleuse, préservée du monde, soustraite dès la naissance au tant-bien-que-mal d'une éducation moyenne dans le siècle. Les enfances d'Éva, de Jacques de Fontranges, de Zelten, ne peuvent trouver d'équivalent que dans la légende ou le mythe avec celles d'Hermès, d'Athéna, de Perceval, de Siegfried (celui des *Nibelungen*), ou de cet extraordinaire Mabon, fils de Modron que nous montrent les *Mabinogion*,

P R É C I E U X G I R A U D O U X

qui, arraché à sa mère à l'âge d'un jour, fut depuis lors enfermé entre les murs du château de Gloucester où les Sept Champions du roi Arthur viendront le délivrer. Éva, pour pouvoir être l'Allemande idéale, la Brunhilde guerrière, sera nourrie non comme Athéna dans le cerveau de son père mais dans un château offert par ses admiratrices qui l'y séquestrent à demi, et où rien ne pénètre des turpitudes ou de la médiocrité féminine. Jacques de Fontranges, comme Hermès, a perdu sa mère dès la naissance ; il sera protégé par son père des souillures de l'existence, boutons, rougeurs ou égratignures, aussi jalousement que le fut Hermès dans la cuisse paternelle. Quant à Zelten, jusqu'à dix-huit ans, il n'aura pas vu un seul jeune homme, pas plus que Perceval n'a vu d'armes ou de chevaliers avant le jour décisif de son adoubement : il a vécu jusque-là étendu, à cause d'une coxalgie, orphelin de père et de mère, servi uniquement par des octogénaires, car son grand-père qui l'élève a tenu à écarter de lui une éventuelle envie devant l'agilité des êtres jeunes : si bien que son ami Jean est le premier garçon dont, une fois guéri, il découvre le visage au cours d'un bal masqué. Ce thème des « enfances fabuleuses » a même signification que l'insistance sur des personnages d'adolescents : Suzanne est le modèle de tous

ces êtres qu'on retire du monde à l'instant même où ils allaient y entrer, pour les mieux déifier; de ces jeunes filles *« égales aux fleurs en été, égales en hiver à la pensée qu'on a des fleurs »* comme dit le spectre d'*Intermezzo*, si éclatantes et si pures *« que les divinités du monde les prennent non pour l'humanité dans son enfance, mais pour la suprême floraison, pour l'aboutissement de cette race dont les vrais produits sont les vieillards »* jusqu'au jour du moins où arrive l'homme, où *« toutes les parois de la réalité dans lesquelles transparaissent, pour elles, mille filigranes et mille blasons deviennent opaques »* bref où elles redeviennent humaines.

Mais il n'est pas sûr que l'adolescence soit la suprême efflorescence de la race humaine. Lorsqu'Isabelle la sage, la très-parfaite, préfère au Spectre le Contrôleur, nous n'avons pas l'impression que Giraudoux lui donne tort. C'est Alcmène qui est victorieuse du dieu, et non point Judith, vaincue par Holopherne. En face d'Électre il y a Clytemnestre. Judith ou Éva, les vierges guerrières, triomphent rarement chez Giraudoux. Il y a d'autres moyens pour l'humanité de se déifier que de demeurer intacte. Les *« enfances fabuleuses »* ne sont qu'un prélude à cet effort de l'homme pour s'égaliser aux dieux. Aussi, les rapports de l'homme avec la Transcendance sont-ils moins simples qu'il n'apparaissait d'abord, et il

ne faut pas se hâter d'apposer sur l'œuvre de Giraudoux l'étiquette bien sommaire « d'humanisme ». *Ondine* — et en un sens *Électre* — n'est rien d'autre que l'apologie de la démesure : elle nous montre l'amour absolu, celui qui n'a que soi pour fin, l'amour désespéré et pourtant plus grand que tout, et triomphant jusque dans son échec. Singulier humanisme que celui-là, et combien peu grec, où c'est toujours *l'hubris* qui a raison, où l'homme est sans cesse invité à s'égalier aux Dieux.

Mais il n'est jamais sûr, chez Giraudoux, qu'un parti triomphe, l'emporte définitivement sur l'autre. On lui a reproché maintes fois de ne jamais conclure, de toujours s'esquiver par une pirouette aux moments cruciaux, bref de n'avoir pas voulu « s'engager ». Peut-être n'est-ce pas toujours par manque de courage, mais par une impossibilité objective de mettre à une œuvre le point final, qu'il laisse ainsi planer sur ses pièces les plus fortes une ambiguïté consciente, délibérée, reflet et conséquence de l'ambiguïté métaphysique de l'Être. Il n'est pas sûr que Giraudoux soit aussi ennemi de Dieu qu'il veut bien le laisser paraître : sinon, pourquoi s'attacher aussi

obstinément à nous peindre des dieux ou des hommes qui leur sont semblables ? S'il n'était qu'un humaniste athée, fermé délibérément à tout le surnaturel, bref s'il se confondait avec l'Inspecteur d'*Intermezzo*, pourquoi dans toute son œuvre ce pullulement d'archanges, d'ondines et de spectres, ces cascades de demi-dieux ou de divinités à parts entières ou voyageant inconnito ? Si l'homme a une condition préférable à celle des dieux et dont les dieux même sont jaloux, pourquoi l'inviter sans cesse à se déifier ?

On ne sait jamais, dans le théâtre de Giraudoux, à qui reste le dernier mot. Jupiter dit bien, dans l'*Amphitryon* : « *C'est Alcmène qui avait remporté sur moi la victoire* » mais il n'en est pas moins arrivé à ses fins et Hercule va naître neuf mois plus tard. Alcmène croit avoir été épargnée ; en un sens elle a tort, mais Jupiter lui-même avoue qu'elle a gardé intacte la fidélité conjugale. Qui l'emporte ici, l'homme ou la divinité ? *Judith*, plus grave, est plus mystérieuse encore ; elle est la plus profonde et la plus ambiguë de toutes les pièces de Giraudoux. On ne saura jamais si c'est par amour, comme elle le croit, que l'héroïne a tué Holopherne ; ou par haine patriotique, comme le pensent les Juifs et les Prophètes ; ou bien, comme le suggère le Garde dans cette scène extraordinaire et

ténébreuse où il reste seul avec Judith, pour que les desseins de Dieu fussent accomplis, alors qu'elle était comme suggestionnée par la volonté de Jéhovah et les archanges dont il l'avait entourée. Et d'ailleurs, qui est ce Garde, archange en train de déchoir (comme il le prétend), simple imposteur, ou bien — qui sait ? — Jéhovah lui-même. Pourquoi cet étrange retournement dans la scène finale, où le Garde, qui jusque-là nous est apparu comme un émissaire de Jéhovah, dont il n'a trahi les secrets que pour en mieux servir les desseins, qui a presque réussi à convaincre Judith (et nous-même) qu'elle n'a été qu'un instrument dans la main de Dieu, qu'elle est en réalité sa complice et celle d'Holopherne et des joies charnelles, passe brusquement à l'ennemi : puisque ces dernières et obstinées paroles, les gestes qu'il mime lorsqu'on lui a fermé de force la bouche, sont pour rappeler tout ce qu'a eu de sensuel l'étreinte de Judith et d'Holopherne, pour dire à quel point Judith a trahi les valeurs spirituelles de son peuple, pour crier qu'elle est, non pas Judith la sainte mais « *Judith la putain* ». On dirait que Dieu lui-même, au dernier moment, renonce à sa victoire, comme s'il ne voulait pas qu'Holopherne fût vaincu. De même, lorsqu'Holopherne semblait triompher, nous ne savions pas bien s'il

n'était pas en train de servir obscurément les desseins de son ennemi Iahveh, et si le paradis terrestre qu'il essayait de bâtir pour Judith (comme Giraudoux pour nous) ne serait pas subrepticement et imperceptiblement utilisé par son adversaire. Et quelle vérité définitive pourrait-il y avoir dans un univers où le sens d'un événement se confond avec les représentations de tous ceux qui y participent, où il suffit que Judith se croit pure et Alcmène fidèle pour qu'elles le soient effectivement.

« J'oublie toujours que pour les hommes ce qui a eu lieu ne peut plus ne pas avoir eu lieu » dit Ondine : avec cette phrase, Giraudoux se range très nettement du côté des Dieux ; comme Dieu le Père, il a le pouvoir de modifier même le passé.

Aussi la préoccupation maîtresse de ses héros semble-t-elle être souvent de biffer le passé, à moins que ce ne soit de nier d'avance l'avenir. Tel est le sens du mot final de Geneviève, qui vient de réussir à arracher Siegfried à l'Allemagne et à Éva, Geneviève la victorieuse, d'un mot, précipite sa victoire aux pieds de son vaincu : elle qui n'a jamais consenti à donner à Jacques Forestier son prénom allemand tant qu'il n'avait pas choisi entre ses deux patries, s'écrie brusquement au moment où il va toucher le sol de

France : « Siegfried ! » Et l'on ne peut prétendre ici que ce soit simple incapacité de conclure, ou volonté d'embrouiller le spectateur : le cri de Geneviève est le contraire d'une retombée, c'est un point culminant, un dépassement de tout ce qui avait précédé : c'est l'expression suprême de son amour pour Jacques. De même, la fin si équivoque d'*Ondine* : l'amour mystique semble vaincu ; Ondine va mourir, au moins en tant que femme, de ce que la réalité humaine n'ait pas su être à la mesure de son rêve et de son orgueil. Le linceul de l'oubli va s'étendre sur cette grandeur. Quelques minutes avant, devant Hans, elle a défié l'oubli et la mort, un peu comme Alcmène défiait les métamorphoses qui tenteraient de la séparer d'Amphitryon :

...j'avais prévu ce jour où il me faudrait, sans mémoire, redescendre au fond des eaux. Je dressais mon corps, je l'obligeais à un itinéraire immuable. Au fond du Rhin, même sans mémoire, il ne pourra que répéter les mouvements que j'avais près de toi... Ainsi, séparés par l'oubli, la mort, les âges, les races, nous nous entendrons bien, nous nous serons fidèles.

Mais le triple appel du Roi des Ondins résonne, Hans meurt, Ondine oublie. On ne peut cependant

affirmer, malgré les apparences, qu'elle soit vaincue, que l'amour n'ait pas réussi à se faire éternel ; et lorsque, voyant Hans qu'elle ne reconnaît plus, elle s'écrie :

*Quel est ce beau jeune homme sur ce lit ...
Qu'il me plaît !... Comme je l'aurais aimé !...*

nous pouvons à notre choix y voir l'effondrement pathétique de ce que la femme a rêvé de plus grand, ou au contraire, trouver le triomphe de la Démesure dans cette survie obstinée de l'amour par delà la mémoire, par delà la conscience, qui fait que le corps d'Ondine, ses gestes, ses désirs, continueront éternellement et obscurément d'aimer Hans même si elle ne sait plus qui est Hans. Les deux interprétations sont également possibles : Giraudoux ne nous donne pas le droit de choisir entre elles. Si on ne sait jamais la fin de ses pièces, c'est qu'elles n'en ont pas puisque chaque fois celui qui semble vainqueur, Geneviève dans *Siegfried*, Jupiter dans *Amphitryon*, Jéhovah dans *Judith*, immole sa victoire aux pieds de l'adversaire, si bien que tout n'a plus qu'à recommencer : il suffit de prétendre que ce qui a eu lieu n'a pas eu lieu. Est-ce bien à l'Inspecteur, ennemi non seulement des spectres, mais de toute fantaisie, que devrait rester

le dernier mot d'*Intermezzo* ? Mais c'est que, dans l'univers de Giraudoux, les jeux ne sont jamais faits de façon définitive : tout recommence à chaque instant. Il y a chez lui comme un manichéisme profond ; le monde est le siège d'un grand combat entre puissances antagonistes, mais peut-être à la limite indiscernables : Dieu et l'homme, ou, comme dans *Sodome et Gomorrhe*, l'homme et la femme, qui ne sont peut-être que deux aspects, deux postulations de la conscience humaine. Comment la victoire pourrait-elle rester à l'une d'elles ? Ce n'est pas manque de sérieux si Giraudoux s'abstient si souvent de les départager.

Cette ambiguïté métaphysique de son univers explique sans doute la place que tient dans son œuvre, et singulièrement son théâtre, le thème du quiproquo, dans la construction même des intrigues ou dans les détails les moins nécessaires. Deux pièces au moins reposent dans leur essence sur une ambiguïté : *Amphitryon*, ce vaudeville métaphysique, tout entier machiné pour qu'Alcèle ignore toujours avoir appartenu à Jupiter, et *Judith*. En outre, les personnages, même secondaires, passent leur temps à se déguiser : on dirait qu'ils y prennent plaisir. Les travestis de Jupiter dans *Amphitryon* sont indispensables à l'économie de la pièce ; mais que dire, dans *Judith*,

d'Egon, qui se fait un moment passer pour Holopherne, de Suzanne qui prétend être Judith et lui ressemble effectivement ? Nous ne pouvons nous empêcher de pressentir une signification derrière ces jeux. De même, les parents supposés d'Ondine sont les vrais parents de Bertha, et c'est en étranger qu'Oreste apparaît d'abord à sa sœur. Il n'est pas jusqu'au spectre d'*Intermezzo* qui n'essaie de se faire passer pour un homme, et quel personnage serait plus déguisé que Siegfried, oublieux de sa propre identité — sinon le mendiant d'Électre, dont nous ne parvenons jamais à savoir au juste si c'est un vrai mendiant, ou bien Jupiter en personne. Déjà, dans les romans de Giraudoux, les choses jouaient à se déguiser, comme touchées par la baguette de l'illusionniste d'*Ondine* (lequel n'est autre que le Roi des Ondins), et c'est au fond ce déguisement que nous avons nommé préciosité.

Lorsqu'elle s'endort, Bellita la brune joue à se déguiser en blonde, et à travers tout *Siegfried et le Limousin* court comme un fil ténu le thème du bal masqué, reprise en contre-chant du motif central (comme ce sont dans *Judith* les travestis de Suzanne et d'Egon, pour ne rien dire de celui du garde) : à côté de Jacques Forestier, déguisé à son insu en Siegfried von Kleist, il y a Munich, qui s'est déguisé sous la neige pour recevoir le

narrateur, qui pénètre « *avec un faux passeport et en vainqueur* » (puisqu'il prétend être un Canadien nommé Chapdelaine) dans cette ville, celle du monde où il s'est le plus déguisé. Dans le train se trouve assis en face de lui un jeune homme qui en réalité s'appelle Ida et qu'il a connue toute petite; et Zeltén lui rappelle, à la première entrevue avec Éva, le bal masqué où il le vit pour la première fois. L'univers tout entier n'est pour Giraudoux qu'un immense bal masqué. Et ce n'est pas là un divertissement, mais l'expression d'une vérité métaphysique profonde : l'impossibilité où nous sommes de connaître la vérité définitive sur quoi que ce soit. L'homme voudrait jouer à être Dieu; mais peut-être que Dieu joue à être l'homme comme Jupiter à être Amphytrion, ou, plus sérieusement, comme Ondine joue à être une vraie femme. Et Ondine n'est-elle pas réellement l'archétype de la femme, plus femme que nulle mortelle dans ce que sa conception de l'amour a de démesuré ? Giraudoux a parlé, à propos de La Fontaine, de ce grand rendez-vous secrètement pris par tout écrivain avec son chef-d'œuvre, auquel parfois, hélas ! l'homme et l'œuvre font tous deux défaut, et que précèdent

mille petits rendez-vous avec certains mots, certaines

inflexions, certaines lueurs et certaines odeurs qui jalonnent la vraie route.

Ces mots qui luisent dans l'ombre du langage commun, ce sont pour lui des vocables d'apparence banale, « tous », « le premier », « le plus », des expressions d'allure insignifiante « la seule qui », « pas un objet qui ne devint ». Les inflexions qui jalonnent la vraie route, ce sont les superlatifs, les antithèses, les parallèles, les quiproquos et les métaphores, bref les travestis de toute espèce. Et l'inquiétante vérité vers laquelle Giraudoux veut nous mener, celle avec qui il a rendez-vous sous l'horloge de l'Opéra quand sonneront les douze coups de minuit et que toutes les métaphores des précieux devront déposer le masque : c'est peut-être que l'homme est déjà un dieu qui a joué à se faire mortel, que nous vivons dans un monde déjà divinisé, dont nul ne peut savoir s'il est réalité ou ambition, souhait ou bien illusion. A moins qu'il ne s'agisse là encore d'une énigme ou d'un masque de plus.

Toutefois, il y a une pièce où Giraudoux a, plus qu'en toute autre, renoncé au vêtement ambigu du précieux : c'est dans *Sodome et Gomorrhe*, la dernière qu'il lui a été donné de faire représenter. Pièce obscure, contradictoire, presque injouable, où pourrait bien lui être

arrivé la même aventure qui, d'après lui, advint à Racine lorsqu'il écrivit *Phèdre* : la première fois de sa vie où il eût à dire quelque chose qui vraiment lui tînt au cœur, sa rhétorique l'abandonna et les cordes trop tendues de sa lyre se rompirent. Pourtant c'est cette pièce peut-être manquée qui donne un sens au reste de son œuvre, comme *Phèdre* couronne le théâtre de Racine; et en même temps elle ne s'éclaire qu'à la lumière des pièces qui la précèdent.

C'est dans *Sodome et Gomorrhe* que passent au premier plan deux des tendances jusque-là secondaires chez Giraudoux : la substitution complète de la fatalité à la causalité psychologique usuelle dans les œuvres littéraires et la réaction violente contre ce que les philosophes ont nommé « angélisme ». Giraudoux a très bien senti quel danger menaçait ce monde d'archétypes qu'il s'efforçait de créer : la perfection desséchée, l'abstraction, et il s'est raccroché éperdument à tout ce que la condition humaine comportait de concret et d'impur. Toute son œuvre est comme un vaste « combat avec l'ange »; d'une part il ne se peut qu'il n'évoque ces créatures idéales, elles le hantent comme elles harcèlent Hans, Isabelle ou Judith; mais d'autre part il les déteste : d'où ce thème si curieux, si contradictoire en apparence de la « haine de l'ange » qui

court sourdement à travers toute son œuvre et qui éclate dans les quasi blasphèmes proférés par Lia contre l'ange de la solitude qui, chaque fois qu'elle voudrait être seule, s'interpose entre elle et la solitude qu'elle désire. Après avoir engendré la chose concrète, l'Idée finit par se retourner contre sa créature et l'empêcher d'être vraiment elle-même. On dirait que Giraudoux, décidé jusqu'au bout à l'ambiguïté, renie son ambition initiale, et qu'il se dégoûte à l'avance de ce monde d'archétypes qu'il aurait voulu créer.

Les anges sont partout dans *Sodome* : au point qu'on peut se demander s'ils ne sont pas les vrais meneurs de jeu. Le sujet de la pièce est le malentendu profond du couple ; mais psychologiquement la nature de ce malentendu n'est jamais expliquée, pas plus que n'apparaissent dans *la Guerre de Troie* les raisons sociales ou psychologiques qui devaient rendre irrésistible la guerre entre les Troyens et les Grecs. A chaque nouvelle scène entre Lia et Jean, nous nous demandons pourquoi ils ne se réconcilient pas ; de même, à chaque nouvelle scène de *la Guerre de Troie*, une nouvelle victoire semble remportée sur la guerre et pourtant nous sentons bien, comme Hector, que la paix n'est nullement sauvée, qu'elle a au contraire reculé d'un pas. Si l'on convient d'appeler « causalité métaphysique » ce ressort

mystérieux des actions humaines qui n'est pas d'ordre psychologique, on peut dire que cette causalité règne en maîtresse dans l'œuvre de Giraudoux, que parfois (comme dans *Sodome*) elle réussit à en chasser complètement la causalité psychologique. Et c'est pourquoi Giraudoux était, malgré ses dons, un étrange romancier : nous exigeons en effet du roman (peut-être d'ailleurs par une habitude regrettable) un minimum de causalité psychologique, que l'auteur de *La Guerre de Troie* n'a ni le pouvoir, ni l'intention de nous donner. Le grand ressort de ses intrigues, c'est la nécessité où sont les destins de s'accomplir, quels que soient les moyens de cet accomplissement ; c'est pourquoi il est avant tout un homme de théâtre, l'essence esthétique de l'art dramatique étant précisément la mise à jour du destin. Il n'y a jamais que deux personnages chez Giraudoux : Dieu et l'homme ; quand il semblent être, comme dans *Sodome*, l'homme et la femme, Jean et Lia, il est vite apparent que Jean est du parti de Dieu, et que seule Lia reste pour représenter l'humain. Parfois même on se demande si derrière ces deux adversaires, le seul emploi véritable n'est pas tenu par le Destin, qui tire les ficelles de toutes ces marionnettes, et réduit au néant toutes les agitations humaines et même divines.

Les deux partis en présence dans *Sodome* sont, non pas tant l'homme et la femme que Dieu et Lia. Ici, la Femme retrouve la fonction métaphysique qui est sienne dans presque toute l'œuvre de Giraudoux : la révolte. Comme le Serpent, c'est surtout sur Ève, plus que sur Adam puéril et soumis que Giraudoux compte pour perfectionner l'humanité et la dresser contre le Créateur. Les hommes de ses pièces et de ses romans paraissent bien pâles à côté de leurs compagnes, sauf peut-être dans *La Guerre de Troie*, cette pièce d'hommes — dominée pourtant par Hélène, Sélène, la magicienne — et dans *Siegfried*, où c'est Geneviève qui triomphe. Hans sait bien qu'il n'est qu'un comparse, que c'est Ondine qui a tout fait, elle, la complice immédiate du Destin :

Cela va s'appeler Ondine, ce conte où j'apparais çà et là comme un grand niais, bête comme un homme. Il s'agit bien de moi dans cette histoire. J'ai aimé Ondine parce qu'elle le voulait, je l'ai trompée parce qu'il le fallait...

Judith, Électre, Alcmène, Isabelle, ce sont toujours chez Giraudoux les femmes qui sauvent les peuples et redressent les situations, tiennent en échec le destin et s'entretiennent avec les

morts. Mais la plus grande est sans doute cette Lia qui domine de toute sa personnalité la pièce de *Sodome* et refuse finalement de sauver le monde et de donner à Dieu ce qu'il réclame : le couple parfait. Si Lia est déçue par Jean, c'est qu'elle a cru trouver en lui l'homme, *homo* et non pas *vir*, alors que c'est elle qui marche à la pointe extrême de l'évolution. On trouverait une résonance analogue dans les méditations de Malte Laurids Brigge sur Bettina Brentano et la Religieuse portugaise.

Oui, je t'ai aimé ! crie Lia. *Ou plutôt j'ai cru trouver en toi cet homme dont on nous parle à notre berceau, et cet homme n'existe pas. Cette force est faiblesse, ce travail est paresse, ce devoir, vanité. L'homme est la plus fausse conquête de l'homme. Je ne l'ai jamais vu.*

Et Jean n'a pas tort de répondre :

Peut-être que l'on s'est simplement trompé dans le baptême. Que c'est toi l'homme, et l'homme la femme. Il suffirait de rectifier.

L'homme est conformiste, hypocrite et puéril : dans les moments les plus tragiques, lorsqu'il

quitte la femme qu'il aime, il s'éloigne en respectant les tracés établis, contournant la pelouse qui a été prévue pour cela, du même pas dont il quittait, étant enfant, la table paternelle.

O Dieu, s'écrie Lia, si tu veux que jamais plus femme n'élève la voix, crée enfin un homme adulte ! Que veux-tu que nous fassions de ce fils maniaque que nous n'avons ni porté, ni nourri !

Au Jugement dernier, l'homme cherche à s'installer avec sa femme en tableau édifiant ; c'est en portrait de famille qu'il veut recevoir le châtiment divin. Il meurt en demandant pardon au ciel, en voyant ce que Dieu veut qu'il voie : la nuit qui s'étend sur le monde. Lia au contraire tient tête à l'Ange, et refuse toutes les compromissions. Le dernier jour du monde sera le plus beau pour elle, la révoltée, alors qu'il est pour Jean le plus sinistre ; elle meurt en disant :

Merci, ciel ! Quelle aurore !

Ainsi, dans cette pièce étrangement abstraite, dont sont absents, pour la première fois chez Giraudoux, les objets familiers de la vie quotidienne, le cornichon d'Edmée et la pince à sucre d'Holopherne, il semble que ce soit, non pas tant

l'homme et la femme qui s'affrontent, mais les deux parts de la conscience humaine : la soumission et la révolte; en face de l'héroïsme du compromis et de la *pia fraud* : Jean, se dresse l'héroïsme de la lucidité : Lia.

En tous cas, le secret de Giraudoux paraît assez clairement dans *Sodome et Gomorrhe*, qui complète les révélations de *Judith* et d'*Amphytryon*. Ce secret, il n'est pas très neuf, si l'on veut; la plupart des métaphysiques et des théologies un peu sérieuses s'en sont avisées : c'est que Dieu a besoin de l'homme, parce qu'il peut tout créer sauf la liberté.

Le jour où Dieu a eu son seul accès de joie, dit l'Ange à Lia, il a voulu se donner à soi-même une louange, il a créé la liberté et a délégué au couple humain le pouvoir de fonder en ce bas monde les deux récompenses, les deux prix de Dieu, la constance et l'intimité humaines. Rien ne le récompense de ses autres enfants. Le Liban et le crépuscule sur ses cèdres, la neige et l'aurore sur la neige, c'est un tableau, pas une récompense. Les cigognes volant sans faute vers le Sud, les girafes galopant sans faute vers le Nord, c'est une leçon bien récitée, pas une récompense. Mais qu'il lui faille renoncer, par votre désunion, à son vrai firmament, c'est ce qu'il ne peut pardonner.

La grande nouveauté, et la grande audace de Giraudoux, c'est que chez lui l'homme (ou plutôt la femme) refuse au ciel la satisfaction qu'il lui demande, lui fait faux bond en quelque sorte.

Et cela lui apprendra à tenir plus à son couple qu'à sa créature

dit Lia à l'Ange. Et encore :

C'est touchant, un ange attend un miracle des hommes. Et quand il n'aura plus rien à espérer de moi, quand il comprendra qu'hommes et femmes ne se connaissent plus, se renient et se méprisent, il lèvera le bras, criera son cri d'ange, et ce sera fini.

Il se produit ainsi l'inverse exact de ce qui eut lieu, d'après Vigny, au Jardin des Oliviers : c'est l'homme qui abandonne Dieu : car Dieu a besoin de l'homme, mais l'homme peut se passer de Dieu. Mais on ne peut même pas se prononcer d'une façon aussi catégorique sur le dénouement de *Sodome* : une fois de plus, l'ambiguïté foncière réapparaît à la dernière minute, et l'on ne sait s'il s'est rien passé de réel. Rien ne finit jamais chez Giraudoux : le monde vient de sombrer dans le néant ; Jean et Lia sont morts ; pourtant on continue à entendre leurs voix :

P R É C I E U X G I R A U D O U X

La mort n'a pas suffi, dit l'Ange. La scène continue.

Nous ne saurons jamais — ni personne — le mot de l'énigme.

VII

PEUT-ÊTRE est-il maintenant possible de se prononcer sur la valeur de l'œuvre de Giraudoux — tout au moins de la soustraire aux critiques qu'on lui adresse le plus souvent. On lui a reproché — surtout dans ses pièces — de ne jamais conclure, de toujours clôturer une action dramatique par une pirouette, comme s'il ne pouvait soutenir plus longtemps une tension devenue trop grande, ou se maintenir plus de quelques scènes à un certain niveau de sérieux. Sans doute, le reproche est-il fondé du point de vue dramatique; métaphysiquement, le caractère ambigu des dénouements de Giraudoux est au contraire un mérite. De même, on lui a fait grief de sa feinte superficialité: elle est pudeur, délicatesse, et aussi conséquence du point de

vue qu'il a élu pour peindre les choses. Reproche plus grave, on a cru qu'il y avait chez lui comme un parti pris d'aveuglement. Sartre a fait grief à son œuvre de ce qu'elle est une vision trop humaine des choses, une révélation qui ne nous apprend rien sur ce qu'est le monde-en-soi, qui nous donne seulement nos propres concepts. « Ce que je saisis sur les trottoirs, sur la chaussée, sur les façades des immeubles, c'est uniquement le concept de rue, tel que depuis longtemps déjà je le possède... Ce concept humain que la rue, que la soirée, réfléchissent comme des miroirs m'éblouit et m'empêche de voir leur sourire inhumain, leur sourire de choses, humble et tenace... » Ainsi, l'univers de Giraudoux serait sans valeur en ce qu'il renoncerait délibérément à nous montrer les choses telles qu'elles sont réellement, à nous dévoiler ce qu'elles peuvent éventuellement comporter d'inhumain. Ici devrait s'ouvrir un débat, plus éthique que métaphysique, et sans doute insoluble autrement que par une option personnelle, sur les droits et les devoirs de la littérature : peut-on dire que l'écrivain trahisse lorsqu'il renonce à nous éclairer, à nous enrichir, à annexer à notre connaissance des territoires nouveaux, pour se consacrer exclusivement à nous rassurer ? Mais il est difficile de ranger Giraudoux parmi les auteurs soucieux

exclusivement de nous dispenser des certitudes réconfortantes, quoiqu'erronées, et il n'est pas sûr qu'il soit coupable de cette nouvelle « trahison des clercs » que dénonce Sartre. Cette idée troublante de l'ambivalence foncière de toute conduite, de l'ambiguïté essentielle de tout être et de toute chose, cette intuition métaphysique qui est la vérité profonde de l'œuvre de Bernanos comme de celle de Kafka, il a su la pressentir et la suggérer par des moyens artistiques diamétralement opposés aux leurs.

Ici, l'ancêtre qu'il faudrait lui reconnaître serait — assez mythique pour devenir le patron de la corporation des Précieux — le philosophe-poète Héraclite d'Éphèse, dit si justement : l'Obscur (comme le Thomas de M. Blanchot). Bien avant l'hôtel de Rambouillet et les Alexandrins, nous trouvons déjà chez Héraclite les antithèses, les heurts de deux mots lumineux dont jaillit l'obscurité, comme en une frange d'interférence : « Immortels, mortels; mortels, immortels; notre vie est la mort des premiers, et leur vie, notre mort ». Les formules saisissantes, les rapprochements inattendus, poussés parfois jusqu'au calembour, puisque les mots, pas plus que les choses, ne sont exclusivement ce qu'ils semblent être, et que le nom de l'arc est Vie, alors que son œuvre est la Mort; bref

tous les procédés que nous avons reconnus caractéristiques des précieux. Cette apparente obscurité se fonde chez lui sur une philosophie systématique du langage, analogue en tous points à la philosophie implicite de Giraudoux, comme elle également éloignée d'un réalisme du Verbe aussi naïf que celui du sens commun et d'un scepticisme absolu, d'une « misologie » comparable à celle de Cratyle ou de ces extrémistes, nos contemporains qui n'écrivent plus que sous le signe de la Terreur ou celui de l'angoisse. On sait que Cratyle, comme Rimbaud ou ce peut-être légendaire Mallarmé qui osait à peine encore écrire le mot *Quel* sur une page blanche, finit par le silence, puisqu'un simple mouvement du doigt lui semblait pour la pensée une meilleure traduction que la parole qui la fige. M. Blanchot — et, en un autre sens, le Parain misologue des *Recherches sur la nature et les fonctions du langage* — pourrait bien être le Cratyle de Giraudoux : « La parole, écrit-il à propos de *Haut-Mal*, comme le taureau de la corrida, attend sa propre mise à mort qu'elle demande dans les marges du poème à un silence imaginaire. » Pour Héraclite au contraire, le langage n'est par lui-même ni clair ni obscur; comme l'oracle de Delphès, il « n'exprime ni ne cache la pensée, mais l'indique », comme du doigt. A nous de suivre

l'indication de l'oracle, celle du philosophe, celle du poète : ils nous mènent vers la réalité sans prétendre nous donner avec elle le contact immédiat que nul langage ne peut procurer. Ici s'unissent à nouveau les deux aspects que nous avons discernés en Giraudoux : l'emploi de la rhétorique précieuse se justifie finalement par l'ambiguïté fondamentale de l'univers qu'elle seule peut exprimer adéquatement. Les personnages antithétiques de Giraudoux, ceux qui fondent en eux deux essences incompatibles, Juliette Lartigue ou Siegfried, sont plus vivants que les autres ; de même chez Héraclite les mots ambigus sont préférables aux termes à signification unique, parce que plus justes qu'eux. Pas plus que les *concetti* des Précieux, les calembours d'Héraclite ne sont un simple divertissement : moyen privilégié qui a été donné au philosophe et au poète d'assouplir la langue quotidienne, désespérément un voque, ils révèlent cette duplicité fondamentale du *Logos*, qui fait que Zeus est à la fois vie et mort, le feu indigence et satiété, que Hadès et Dionysos sont un même dieu, bref que toute chose est en même temps son contraire, emportée qu'elle est — et c'est, nous l'avons vu, le sens du mot *métaphore* — vers une signification autre que la sienne.

Peut-être n'était-il pas inutile, en une époque

hyperbolique qui ferait volontiers consister le meilleur de Mallarmé et de Rimbaud dans leur silence, d'écrire ce *Plaidoyer pour une Rhétorique de l'Ambiguïté*, — ou pour une Rhétorique tout court — en rappelant ce double exemple d'un écrivain et d'un philosophe qui, à vingt-cinq siècles de distance, se sont rencontrés pour assigner au langage la même et singulière position, n'attendant pas de lui la possession immédiate et magique de la réalité et sachant reconnaître en son ambiguïté même et ses imperfections le reflet et le décalque de la fondamentale duplicité de l'Être.

Paris, Août 43, Mars 44.

TABLE
DES
MATIÈRES

TABLE DES MATIÈRES

I	9
II	17
III	33
IV	39
V	53
VI	83
VII	115

IMP. OFFSET-AUBIN, POITIERS, — D. L., 1^{er} TR. 1945 N^o 147-2 (1.830).

“Peut-être n'était-il pas inutile, en une époque hyperbolique, qui ferait volontiers consister le meilleur de Mallarmé et de Rimbaud dans leur silence, d'écrire le *Plaidoyer pour une Rhétorique de l'Ambiguïté* - ou pour une rhétorique tout court - en rappelant le double exemple d'un écrivain et d'un philosophe (Héraclite) qui, à vingt-cinq siècles de distance, se sont rencontrés pour assigner au langage la même et singulière position, n'attendant pas de lui la possession immédiate et magique de la réalité et sachant reconnaître en son ambiguïté même et ses imperfections le reflet et le décalque de la fondamentale duplicité de l'Être.”

Claude-Edmonde Magny

CLAUDE-EDMONDE MAGNY

Après avoir été élève de l'École normale supérieure, agrégée de philosophie, a enseigné en France et à l'étranger en même temps qu'elle collaborait à de nombreuses revues et poursuivait une œuvre de critique littéraire particulièrement brillante, que la mort a interrompue prématurément en 1966.

UNIVERSITY OF NEW BRUNSWICK LIBRARIES



3 9960 00311436 0